Aus deutschen Lesebüchern.

Epische, lyrische und dramatische Dichtungen

erläutert für die

Oberklassen der höheren Schulen

und für

das deutsche Haus.

Fünfter Band.

Wegweiser durch die klassischen Schuldramen.

Bearbeitet von

Dr. O. Frick und Dr. H. Gaudig.

Dritte Abteilung.

Gera und Leipzig.
Druck und Verlag von Theodor Hofmann.
1894.

Wegweiser

durch die

klassischen Schuldramen.

Dritte Abteilung.

Friedrich Schillers Dramen.

II.

Maria Stuart. — Jungfrau von Orleans. — Braut von Messina. — Wilhelm Tell. — Demetrius.

Bearbeitet

von

Dr. H. Gaudig,

Oberlehrer am Realgymnasium zu Gera.

Gera und Leipzig.

Druck und Verlag von Theodor Hofmann.

1894.

Inhaltsverzeichnis.

Vorbemerkung.

Als mich der Herr Verleger damit betraute, des am 19. Januar d. J. dahingeschiedenen Altmeisters Frick Bearbeitung der klassischen Schuldramen fortzusetzen, war es ein gewisses Pflichtbewußtsein, das mich verhinderte, von dem Wagstück einer solchen Fortsetzung ohne weiteres abzustehn. Ich konnte mich nämlich dem Gefühl nicht verschließen, daß es Ehrenpflicht der Schüler Fricks sei, ein Werk nicht unvollendet zu lassen, in dem sich Fricks didaktische Individualität so eigenartig ausgeprägt hat. Das Recht, diese Ehrenpflicht zu erfüllen, kann ich meinerseits allerdings nur aus der Freude ableiten, mit der ich stets die Gedanken Fricks nachgedacht und mir von ihm die Richtlinien für eigenes didaktisches Suchen habe ziehen lassen. So durfte es mir wenigstens als eine Möglichkeit erscheinen, eine Fortführung zu liefern, die zwar des eigenartigen Zaubers Frickscher Schöpferarbeit entbehren muß, die aber nicht die Kontinuität in der didaktischen Stilrichtung vermissen lassen wird.

Fricks didaktisches Schaffen trug durchaus künstlerisches Gepräge; der Reiz auch der kleinsten Arbeit von seiner Hand liegt in der Aufhebung der Stoffschwere; nirgends rudis indigestaque moles, überall Gestaltung. Er selbst verglich gern das Schöpferische der didaktischen Arbeit mit dem Schöpferischen der dichterischen Produktion. Nirgends aber tritt das Schöpferische seiner eigenen Arbeit schärfer heraus als in der Auslegung der klassischen Schuldramen. Die differentia specifica des „Wegweisers“ scheint mir die Vornehmheit der Erklärungsweise, wenn ich so sagen soll, zu sein; Frick übte an den klassischen Schuldramen die Art der Exegese, die Willmann die „höhere Exegese“ nennt (Didaktik als Bildungslehre, II, S. 384). Der Gegenstand seiner Erklärung war das Ganze; das Einzelne kam für ihn nach der Norm des Aristotelischen Wortes in Frage: „Der Natur der Sache nach muß das, was für den einzelnen Teil geschehen soll, nach dem bestimmt werden, was für das Ganze zu geschehen hat.“ Ein Drama war ihm eine kleine Welt; sein Blick ruhte auf dem, was diese Welt im Innersten zusammenhält; er schaute die Wirkenskräfte und kramte nicht in Worten; man sieht mit Frick, „wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern

wirkt und lebt". Jeder Lehrer des Deutschen wird dieser exegetischen Methode, die das Ganze zum Objekt der Betrachtung macht, freudig zustimmen, jedoch zugleich bekennen, daß die Beherrschung derselben nur schwer zu erreichen ist.

Bei der Lektüre der folgenden Bogen wird die Ausdehnung auffallen, mit welcher das Quellenmaterial, das Schiller für „Maria Stuart" benutzte, dargeboten worden ist. Die für diese breitere Darstellung maßgeblichen Gesichtspunkte sind folgende: 1. Nur eine genaue Kenntnis der geschichtlichen Unterlage gewährt die Möglichkeit eines tieferen Einblicks in die dichterische Stoffgestaltung und die Arbeit der dichterischen Phantasie. 2. Ohne diese Kenntnis läßt sich zumeist nichts Sicheres über die Absichten des Dichters, den Bauplan und die Ideen des Stücks sagen.

Inwieweit der Schüler in das Schaffen des dichterischen Genius durch eine Vergleichung des Stoffs und der Tragödie des Dichters eingeführt werden soll, kann man nicht unter allgemeine Regeln bringen. Sicher ist indes, daß eine Einführung in das Sanktuarium dichterischer Arbeit nur durch diese Vergleichung geschehen kann.

In der Berücksichtigung von Freytags Technik des Dramas gedenke ich noch sparsamer zu sein, als es Frick bereits gewesen ist. Meines Erachtens ist es zumeist ein ganz vergebliches Bemühen, in den Dramen unserer Klassiker die von Freytag aufgestellten Gesetze wiederzuerkennen, weil der dichterische Geist weder bewußt noch unbewußt nach solchen Gesetzen geschaffen hat.

Unentbehrlich ist bei der Erklärung der Maria Stuart die stete Rücksichtnahme auf Schillers ästhetische Schriften, vor allem auf die Aufsätze „Über die tragische Kunst" und „Über das Pathetische"; die neueren Behandlungen der M. St. lassen es an dieser Rücksichtnahme fehlen und müssen darum in der Würdigung des Dichters, vor allem aber in der Herausstellung des tragischen Gehaltes irren.

Wir unterschreiben das Urteil Scherers in der „Geschichte der deutschen Litteratur", daß die Beurteilung Schillers auf völlig falsche Wege geriet, weil man Shakespeares Drama für das moderne Drama schlechthin erklärte und daher jede Abweichung Schillers von Shakespeare dem ersteren als Fehler anrechnete. Jedes Drama muß an seinen eigenen Prinzipien gemessen werden, und es ist als ein besonderer Glücksumstand anzusehen, wenn der Dichter seine ästhetischen Prinzipien selbst formuliert hat. Ich verweise daher besonders auf diejenige Biographie Schillers, die am meisten Schiller aus sich selbst erklärt und an sich selbst mißt: K. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange. —

H. Gaudig.

II.

Maria Stuart.

Ein Trauerspiel.

Litteratur. Die Erläuterungen des Dramas von H. Düntzer, 3. Aufl., Leipzig 1885; die betreffenden Abschnitte in L. Bellermann, Schillers Dramen, II. Teil, Berlin 1891, und Wilhelm Fielitz, Studien zu Schillers Dramen, Leipzig 1876. K. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, 5 Tle. 1838—42. Arnold Gädeke, Maria Stuart, Heidelberg 1879. Leopold von Ranke, Englische Geschichte, 1. Band, 3. Aufl., Leipzig 1870. Martin Philippson, Westeuropa im Zeitalter von Philipp II., Elisabeth und Heinrich IV. (Allgemeine Gesch. in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Wilhelm Oncken.)

---

1. Zur Geschichte der Abfassung. Heroischer Ausdauer hatte Schiller bedurft, um dem widerspenstigen Stoffe seinen Wallenstein abzuringen. Dieser Kampf mit dem Stoffe erklärt, wie Schiller an Goethe schreiben konnte: „Wenn ich erst der Wallensteinischen Massa werde los sein, so werde ich mich als einen ganz neuen Menschen fühlen" (1. März 1799). Zugleich allerdings fürchtete er sich vor dem so sehr herbeigewünschten Augenblicke, in dem er seines Werkes los sein würde. Und in der That befand er sich (s. Brief an Goethe vom 19. März 1799) bei der nach Abschluß des Wallenstein gewonnenen Freiheit schlimmer als bei der „bisherigen Sklaverei". „Die Masse, die mich bisher anzog und fest hielt," schreibt er, „ist nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge." Der Dichter, dem nach eigenem Geständnis nur die Thätigkeit nach einem bestimmten Ziele das Leben erträglich machte, kostete das Mißbehagen und die Unruhe, vorübergehend ohne „Bestimmung" zu sein. Der Stoff der Maria Stuart war es, der Schiller von dieser Unruhe befreite. Dieser Stoff, für den sich Sch. nach einigem Schwanken entschied, hatte den Dichter bereits während seines Bauerbacher Aufenthaltes in Anspruch genommen. Die Neigung zu diesem dramatischen Thema war indes nur vorübergehend und zwar wohl darum, weil sich der Stoff der Behandlungsweise widersetzte, wie sie dem Dichter derzeit allein zusagte. Sch. ging nämlich mit dem Plane einer Maria Stuart um, als er seine „Luise Millerin" vollendet hatte. Das Stück, dem zuliebe er den Plan „bis auf weitere Ordre" zurücklegte, war der „Don Carlos".

Am 4. Juni 1799 beginnt der Dichter, weil das Schema zu den ersten Akten in Ordnung ist, „mit Lust und Freude“ die Ausarbeitung. Die Ausarbeitung wird also begonnen, noch ehe die Erfindung völlig beendigt ist. — Bei der Arbeit überzeugt er sich immer mehr „von der eigentlich tragischen Qualität“ seines Stoffes (Brief an Goethe vom 18. Juni). Am 9. August, als er ein Drittel der M. St. hinter sich hat, schreibt er an Körner, er sei nun sicher, sich nicht im Stoffe vergriffen zu haben. Beendet wurde die Maria Stuart am 9. Juni 1800. Von der Zeit zwischen dem „ersten Gedanken“ an die M. St. und dem Abschluß des Dramas fallen auf die eigentliche Arbeit nach Schillers eigener Berechnung $7^1/_2$ Monat. Die übrige Zeit verlor der Dichter teils durch anderweitige litterarische Arbeit, teils durch seinen Umzug nach Weimar (Dezember 1799), teils durch die Erkrankung seiner Frau und seine eigene Erkrankung, teils endlich durch allerlei andere Störungen, wie lästige Besuche. Bekanntlich wünschte Sch., wie er scherzhaft zu sagen pflegte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraue und ihn einige Monate lang auf einer Bergfeste mit schöner Aussicht einsperren, jedoch auf den Wällen herumspazieren und ihm übrigens nichts abgehn ließe. Da sollten Werke so recht aus einem Guß entstehn. Nun, wenn auch der Dichter oftmals in der Arbeit an der M. St. unterbrochen wurde, so ist doch gerade dieses Drama durchaus ein Werk aus einem Guß, vollkommen einheitlich in der Stimmung und in der Hauptempfindung, vor allem aber im Aufbau.

Aus der Bauerbacher Zeit stammt die Erklärung des Dichters: „Alle Geburten unserer Phantasie sind doch zuletzt wir selbst. — Das was wir für einen Freund und was wir für einen Helden unserer Dichtung empfinden, ist eben das Nämliche. Der Dichter muß weniger der Maler seines Helden, er muß mehr dessen Mädchen, dessen Busenfreund sein“ (vergl. Brahm: Schiller S. 258). Mit diesen Worten charakterisiert der Dichter seine erste Periode aufs schärfste. Die Krisis in der dichterischen Entwicklung Schillers tritt ein mit dem „Wallenstein“ (vergl. „Wegweiser“ 2. Abt. S. 189); der Stoff und der Gegenstand sind so sehr außer dem Dichter, daß er ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; das Sujet selbst interessiert ihn fast gar nicht; den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere behandelt er mit der reinen Liebe des Künstlers. Er vereinigte bei der Arbeit Kälte für seinen Gegenstand und Wärme für die Arbeit (s. die beiden Briefe vom 28. Nov. 1796 an Goethe und Körner). Nur für den zweiten Charakter nach dem Hauptcharakter, für Max Piccolomini, ist er durch seine Zuneigung interessiert.

Den Übergang in den objektiven Stil, bei dem die Gestalten gänzlich von der Persönlichkeit des Dichters losgelöst sind zu eigenem Leben, hat sich der Dichter abgenötigt; seine Neigung und seine künstlerische Erkenntnis widerstrebten einander; er hat seine Neigung zu einem subjektivistischen Stil der künstlerischen Erkenntnis geopfert. Man kann

es demgemäß sehr gut verstehn, daß sich der Dichter in der Max-Thekla-Tragödie ein Gebiet innerhalb der Staatsaktion offen ließ, auf dem er sein persönliches Interesse frei spielen lassen konnte. Freilich ist durch diese Episode die Einheit des Stils verloren gegangen.

Wenn sonach im „Wallenstein" ein persönliches Interesse des Dichters für den Helden und die Heldin wenigstens noch episodisch einwirkt, so ist „Maria Stuart" die erste Tragödie Schillers, bei welcher er an keiner Gestalt mit dem Herzen interessiert ist. Der objektive Stil ist zum vollen Durchbruch gekommen. Körner schreibt an Schiller: „Es giebt keinen Helden in Deinem Stück, selbst die Hauptpersonen sind nicht idealisiert, und keine ihrer Schwächen und gehässigen Seiten verborgen" (Br. vom 9. Juli 1800). Übrigens vermißte Körner trotz des Mangels an einem Helden, für den das Herz interessiert ist, keineswegs „jene hohe Rührung", die der echten Tragödie eigentümlich ist. Anders das große Publikum, das bei seinem überwiegend stoffartigen Interesse sich nicht darein finden konnte, an einer reinen Handlung, ohne Interesse für einen Helden, ein freies Gefallen zu finden (Sch. an Körner 5. Okt. 1801). Daß der Mangel eines persönlichen Interesses, welches der Held und die Heldin erwecken, wirklich ein Merkmal der Maria Stuart ist, wird dem Schüler nach erstmaliger Lektüre ohne weiteres klar sein. Schwieriger wird es sein, ihn zu jenem freien Gefallen an der reinen Handlung anzuleiten; es wird ihm schwer fallen, seine Neigung und Abneigung bei der Beurteilung des Kunstwerkes aus dem Spiele zu lassen (Br. an Körner vom 13. Juli 1800). Er wird nur ungern auf den Anteil des Herzens am Genuß eines Kunstwerks, auf idealisierte Gestalten, verzichten. Indes wird es nötig sein, daß er gleichsam den Entwicklungsgang des Dichters von den Jugenddramen durch den Wallenstein hindurch zur Maria insofern mit durchmacht, als er vom interessierten Wohlgefallen an Heldengestalten zu dem uninteressierten Wohlgefallen an der Handlung fortschreitet. Sein Hauptaugenmerk muß auf die Verknüpfung der Begebenheiten gelenkt werden; den handelnden Personen gebührt die Aufmerksamkeit nur insoweit, als sie Träger der Handlung sind, oder die Handlung sich auf sie bezieht. Vor allem lasse man, um den Sinn für die künstlerische Formgebung zu bilden, die meisterhafte Komposition der M. St. heraustreten. Alfred Klaar vergleicht in seiner Geschichte des modernen Dramas den Aufbau der Wallensteinstücke einem Gebäude, das im Ganzen und in den Teilen stilvoll geplant und in den edelsten Verhältnissen gehalten ist, das aber darum nicht mit einem Schlage den ganzen überwältigenden Eindruck hervorruft, weil es bei seinen übermäßigen Dimensionen nicht auf einmal überblickt werden kann (S. 108). Der Aufbau der M. St. hingegen ist durchaus übersichtlich und geschlossen; sie bezeichnet, wenn man auf die dramatische Architektur Rücksicht nimmt, den Höhepunkt im dichterischen Schaffen Sch.s. Näheres s. unten! —

Während der Arbeit an der Maria fühlt Schiller das Bedürfnis

theatralischer Anschauung und faßt darum den Entschluß, die Wintermonate in Weimar zuzubringen; er erwartet, daß ihm die sinnliche Gegenwart des Theaters eine Menge „faux frais" ersparen würde. „Ich hoffe," schreibt er an Goethe, „daß in dieser Tragödie alles theatralisch sein soll" (vergl. die Briefe an Goethe vom 9., 12., 16. Aug. 1799). Die M. St. ist die erste Tragödie Schillers, die von vornherein auf Bühnenwirkung angelegt ist. Bei der Behandlung wird sich Gelegenheit bieten, auch auf das szenisch Wirksame hinzuweisen. —

2. **Die Gattung.** Am 5. Januar 1798 schreibt Schiller an Goethe, er werde fortan keine anderen als historische Stoffe wählen; freierfundene würden eine Klippe für ihn sein; es sei eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren. Es stehe in seinem Vermögen, eine gegebene und bestimmte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffs seine Phantasie zügle und seiner Willkür widerstehe. Diese richtige Erkenntnis der Gefahr, die freierfundene Stoffe für ihn mit sich brachten, drohte unserm Dichter durch das mühsame, „heroische" Ringen mit dem Wallensteinstoffe in der Folgezeit verloren zu gehn. Als er endlich diesen Stoff, der nicht parieren wollte, in seine Botmäßigkeit gebracht hatte, zogen ihn Neigung und Bedürfnis zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff; Soldaten, Helden und Herrscher hatte er „vor jetzt" herzlich satt (Br. an G. v. 19. März 1799). Nach einigem Schwanken wählte der Dichter jedoch wiederum einen geschichtlichen Stoff, den Prozeß der Maria Stuart. Im folgenden soll der Dichter im Kampfe mit dem historischen Stoffe und in der Arbeit an demselben beobachtet werden. Zuvor jedoch muß Sch.s Grundanschauung über das Verhältnis von Dichtkunst und Geschichte dargethan werden. Ohne Kenntnis dieser Grundanschauung läßt sich nicht bestimmen, welches der letzte Endzweck der umgestaltenden Arbeit des Dichters an dem geschichtlich gegebenen Stoff ist. Diese Grundanschauung ist in der Abhandlung „Über die tragische Kunst" in bündigster Form niedergelegt (s. Sch.s W. XII, 1. S. 56): Die Geschichte hat einen lehrhaften Zweck, sie will von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens unterrichten; sie erreicht ihre Absicht durch treue Darstellung des wirklich Geschehenen. Die Tragödie hingegen hat einen poetischen Zweck, sie stellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt nun die Dichtkunst einen gegebenen (geschichtlichen) Stoff, so hat sie nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnis zu bearbeiten. Der Tragödiendichter darf nicht vor das Tribunal der Geschichte gezogen werden; die Geschichte hat keine Gerichtsbarkeit über sein Produkt. Es ist das Recht und die Pflicht des Tragödiendichters, nur auf das Eine zu achten, wie er in vollkommener Überein-

stimmung mit der Natur, d. h. mit vollkommener poetischer Wahrheit, seine Aufgabe, zu rühren und durch Rührung zu ergötzen, löst.

Der Dichter und sein Stoff. Die Möglichkeit, die Arbeit des Dichters an seinem Stoff darzustellen, ist bei M. St. dadurch gegeben, daß es sich hier um eine beschränkte und zwar bekannte Anzahl von Quellen handelt. Die Notwendigkeit, das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff zu untersuchen, erhellt aus der Unsicherheit des litterarischen Urteils über den poetischen Zweck, den der Dichter in der M. St. verfolgt hat. Der didaktische Zweck bei dieser Untersuchung, in die der Schüler selbstthätig mit eintreten soll, ist der Einblick in das Innerste des dichterischen Geschäftes, in die Stoffauswahl und Stoffgestaltung. Es wird Gelegenheit gegeben sein, den Dichter in dem verschiedensten Verhältnis zu seinem Quellenmaterial kennen zu lernen, vom Verhältnis der strengsten Gebundenheit bis zum Verhältnis der vollkommensten Freiheit. Die didaktische Methode dürfte etwa folgende sein: Zunächst bietet der Lehrer in darstellender Form die Quellenunterlage für den von Schiller behandelten Zeitraum dar. (Von der Verurteilung der Maria bis zu ihrer Hinrichtung und den unmittelbar folgenden Ereignissen.) Mit dieser Unterlage vergleicht nun der Schüler die Tragödie; sein Augenmerk ist dabei zuerst auf diejenigen Teile der Tragödie zu richten, in denen Sch. den ihm vorliegenden Stoff dramatisiert hat, sodann auf diejenigen, in denen er sich freierfindend verhält.

Die Geschichte der Königin Maria von Schottland bietet dem Dichter Stoff zu einer doppelten Tragödie (vergl. Raumer: Die Königinnen El. und M. St. S. 579 f.); die erste beginnt mit der Ankunft der Maria in Schottland und endet mit dem Sturze vom Throne; der so abgegrenzte Zeitraum ist, schon geschichtlich angesehen, voll dramatischer Bewegung, voll scharfer Gegensätze, Steigerungen, Peripetien. Der zweite Abschnitt aus der Geschichte der Maria von tragischer Natur ist von dem erstgenannten durch die „lange leere Zeit“ der Gefangenschaftsjahre getrennt; er beginnt mit dem Prozeß der M. und endet mit der Hinrichtung. So tragisch indes dieser Abschnitt ist, so wenig reichen die Thatsachen, die ihn füllen, für eine mehraktige Tragödie aus. Hier muß die Erfindung des Dichters viel thun.

Überblick über den Zeitraum vom Prozeß der Maria bis zu ihrer Hinrichtung. Die Quellen, welche Schiller bei dem Entwurfe seines Stücks benutzte und die seine geschichtliche Auffassung bestimmten, waren Cambden: Annales rerum Anglicarum . . regnante Elizabetha, und Robertson: Geschichte Schottlands (vielleicht auch der in der Auffassung von Robertson abhängige Aufsatz von Archenholtz: Geschichte der Königin Elisabeth von Engl.); für den letzten Akt kommt hinzu: Pierre de Bourdeille de Brantôme: Biographische Nachrichten von erlauchten Damen Frankreichs. Vergl. Düntzer S. 2 fg. Während der Arbeit am ersten Akte studiert Sch. dann noch dasjenige Werk, das er für die 4 ersten Akte am meisten ausgenutzt hat, Rapin de Thoyras: Histoire d'Angleterre.

Der Prozeß. Als die Verschwörung Babingtons 1586 entdeckt war, entschloß sich Elisabeth, den Befehl zur gerichtlichen Verfolgung Marias zu geben. Die gesetzliche Unterlage für das Prozeßverfahren war eine Bill vom J. 1585. Zufolge dieser Bill sollte durch eine Kommission von 24 oder mehr Mitgliedern allen denen der Prozeß gemacht werden, die, für wen auch immer, einen Einfall ins Land machen oder einen Aufstand erregen oder der Person der Königin zu schaden versuchen würden. Die Persönlichkeit aber, um deren willen irgend etwas derart geschehe, werde ihres Anrechtes auf die Thronfolge verlustig gehn, aller ihrer Rechte beraubt und bis zum Tode verfolgt werden, wenn sie nach dem Urteil jener Kommission an dem Einfall oder dem Aufstande oder an der Verletzung der königlichen Person mitschuldig sei. — Rapin macht zu dieser Bill folgende Bemerkung: Man dürfe vermuten, daß der Tod der M. schon bei der Einbringung der Bill beschlossene Sache gewesen sei, und daß dieselbe nur als Unterlage für die Verurteilung habe dienen sollen. Einige andere, fügt er hinzu, hätten allerdings den Zweck der Bill darin gesehn, M. im Zaume zu halten und ihr erkenntlich zu machen, wem sie sich aussetze, wenn sie mit ihren Ränken fortfahre. — Elisabeth ernannte 42 Kommissäre, um Maria den Prozeß zu machen. Einige Tage zuvor hatten sich einige Große der Königin zu Füßen geworfen und sie gebeten, M. zu bestrafen. Rapin bemerkt dabei, dieser Schritt der Großen sei den Plänen der El. förderlich gewesen, da sie den Anschein habe erwecken wollen, als handle sie bei dem Verfahren gegen M. wider die eigene Neigung und nur weil sie gezwungen wäre, ihr Volk zu retten (S. 420).

Die Kommission, als deren erstes Mitglied im Anschreiben der Königin der Erzbischof von Canterbury, der Primas von ganz England, genannt ist, begab sich am 9. Oktober nach Fotheringhay und teilte der Königin M. ihren Auftrag mit. Aus der Antwort Marias ist besonders folgendes hervorzuheben: Sie könne sich nicht genug wundern, daß El. sie als ihre Unterthanin ansehe und ihr befehle, vor Gericht zu erscheinen; sie sei eine souveräne Königin und werde nichts thun, was der königlichen Würde, ihr selbst oder ihrem Sohne schaden könne; außerdem kenne sie die Gesetze Englands nicht und könne nicht verstehn, wer ihre Peers seien. Auch sei sie ohne Rechtsbeistand und ohne den Besitz ihrer Papiere. Sie habe niemand gegen El. erregt und kein Verbrechen begangen; allerdings habe sie auswärtigen Fürsten ihre Sache ans Herz gelegt. Am folgenden Tage fügte M. noch hinzu: Die Königin habe ihr geschrieben, sie sei den englischen Gesetzen unterworfen, weil sie unter ihrem Schutze gelebt habe; jedermann aber wisse, daß sie nach England gekommen sei, um den Beistand ihrer Schwester, der Königin, anzuflehn, daß sie jedoch gefangen gehalten sei; mithin habe sie den Schutz der englischen Gesetze nicht genossen. — Mit der größten Entschiedenheit betonte die Königin während zweier Tage, daß die von Elisabeth ernannten Richter nicht rechtszuständig seien; sie erkannte der Königin kein anderes Recht zu als das, was ihr die Gewalt gebe (Rapin S. 422). Von diesem durchaus berechtigten Standpunkte ließ M. sich durch Hatton, der ihre Verurteilung wollte, weglocken; er erklärte ihr, sie schädige ihren Ruf, wenn sie sich in contumaciam verurteilen lasse, und bestimmte sie dadurch, zur Verteidigung ihrer Unschuld vor den Richtern zu erscheinen.

Die Anklage ging dahin, daß M. den Untergang der Königin, des Königreichs und der protestantischen Religion geplant habe. Zur Begründung dieser Anklage wies der Generalprokurator auf M.s Teilnahme an Babingtons Verschwörung hin; sie habe Kenntnis von dieser Verschwörung gehabt und habe Mittel zu ihrer Ausführung bezeichnet. M. erklärte auf diese Anklage, sie kenne B. nicht und habe auch mit ihm in keinem Briefwechsel gestanden; sie verlangte, daß man

die Anklage auf Briefe von ihrer Hand stütze. — Man las nun Abschriften von Briefen vor, die B. an M. geschrieben haben sollte. Maria: Es sei wohl möglich, daß B. diese Briefe geschrieben habe; aber sie habe sie nicht empfangen. — Hierauf las man ihr das Geständnis vor, das B. vor seiner Hinrichtung gemacht hatte. Nach demselben hatte B. an M. geschrieben und Briefe von ihr empfangen. Rapin merkt an, es sei überraschend, daß man Babington vor dem Prozeß der M. habe hinrichten lassen, obwohl man sich seines Zeugnisses gegen sie habe bedienen wollen. — Um ferner bei einigen chiffrierten Briefen, die gegen M. zeugten, die Urheberschaft der Königin zu beweisen, hielt man ihr die Geständnisse ihrer Geheimschreiber Kurl und Nau vor. Maria bekundete hierauf, sie halte den Schotten Kurl für einen ehrlichen Mann; hingegen könne der Franzose Nau wohl bestochen gewesen sein und den allzu nachgiebigen Kurl bestimmt haben, zu schreiben, was er gewollt hätte. Folglich könne sie nur durch ihre eigene Schrift und nicht durch die ihrer Geheimschreiber überführt werden, die sie sicher entlasten würden, wenn sie gegenwärtig wären. Rapin schaltet die Bemerkung ein, es müsse als Unregelmäßigkeit gelten, daß man die beiden Geheimschreiber der M. nicht gegenübergestellt habe, und zwar um so mehr, als durch eine Parlamentsakte aus der Regierungszeit der Elisabeth die Konfrontation der Zeugen und der Angeklagten befohlen sei. — Die Antwort der Königin setzte die Richter in Verlegenheit. Um über die Verlegenheit hinwegzuhelfen, machte Burleigh, der überhaupt der leitende Geist war, eine Abschweifung. — Sodann kam man zu den beiden anderen Anklagepunkten, die sich auf einen feindlichen Angriff und die Vernichtung der protestantischen Religion bezogen; um die Teilnahme M.s an diesen Verschwörungen zu beweisen, las man ihr die Briefe vor, die sie an Mendoza u. a. geschrieben hatte. M. antwortete, alles dies beweise nicht ihre Teilnahme an einer Verschwörung gegen das Leben der Königin. Aus den Verhandlungen des dritten Tages sei noch Zweierlei hervorgehoben: einmal, daß die Königin stets bemüht war, die Untersuchung auf den Hauptpunkt, ihre Teilnahme an einer Verschwörung gegen Elisabeth, zurückzulenken, und daß sie das Zeugnis ihrer Geheimschreiber schon darum als unglaubwürdig bezeichnete, weil sie ihr geschworen hätten, ihre Geheimnisse nicht zu verraten, mithin dann, wenn sie gegen sie aussagten, nur als Meineidige betrachtet werden könnten; sie fügte hinzu, Kurl und Nau könnten manches Falsche ausgesagt haben, um ihr Leben zu retten und in der Meinung, daß ihre (der Königin) Würde sie straffrei mache. . . . . .

Am Ende des Berichts über den Prozeß fügt Rapin noch Betrachtungen über das Gerichtsverfahren an (S. 430—432). Nach Rapin ist das auf die Vernichtung M.s abzielende Verfahren nicht darum eingeleitet worden, weil sie sich an einem Angriff auf das Leben der Königin beteiligt hatte, sondern weil der Papst, der König von Spanien, das Haus Guise, die englischen Katholiken, die schottischen Unzufriedenen die M. als die Fürstin ansahen, der rechtmäßig die Kronen von England und Schottland zustanden, und weil diese Mächte alle Anstrengungen machten, um M. zum Genuß ihrer Rechte zu verhelfen. Nur der Tod der M. habe den Verschwörungen ein Ende machen können; mit Recht, urteilt Rapin, habe man gesagt, wie der Tod der Elisabeth das Leben der M. wäre, so könnte nur durch den Tod der M. Elisabeth und mit ihr die Freiheit und die protestantische Religion in England gerettet werden. Die Teilnahme M.s an der Verschwörung sei nicht die Ursache der Verurteilung gewesen, sondern nur der Vorwand, um sich einer Königin zu entledigen, auf welche die Feinde Englands alle ihre Hoffnungen gründeten. Von seiten der Politik angesehn, sei der Beweggrund für die Verurteilung der M. „gut“, aber die Politik stehe oft der Gerechtigkeit und der Billigkeit entgegen.

Endlich hängt Rapin noch eine Zusammenstellung aller der Rechtsbedenken an, die teils M. selbst während des Prozesses, teils der Schriftsteller selbst bereits erhoben hat. Besonders hingewiesen sei noch auf das letzte Bedenken: „Vorausgesetzt selbst, daß die Königin ihre volle und ganze Zustimmung zur Verschwörung gegeben hätte, bedingte nicht die Art, wie sie in England zurückgehalten wurde, ihre lange Gefangenschaft . . . . , daß dies Verbrechen anders angesehen würde als das Verbrechen eines Unterthanen, der sich gegen seinen Souverän verschwört?" (432).

Die Ereignisse zwischen dem Prozeß und der Hinrichtung der Maria. Einige Zeit nach Abschluß der Verhandlungen in Fotheringhay wurden Kurl und Nau nochmals in Westminster verhört; sie erhärteten ihre Aussagen eidlich. Darauf wurde das Urteil ausgesprochen. Das Parlament bestätigte dasselbe und bat zugleich um Vollstreckung. Elisabeth antwortete in einem Schreiben, aus dem das Parlament, wie Rapin meint, entnehmen sollte, daß sie sich auf die Seite der Milde neige, daß aber die große Liebe zu ihrem Volke sie in die äußerste Verlegenheit bringe (433). Man konnte aus den Worten der Königin leicht schließen, bemerkt R., daß sie genötigt sein wollte, damit es nicht schiene, als ob sie aus Rachsucht handle. Sie wollte die Gehässigkeit des Blutbefehls, den zu geben sie bereit war, von sich abwälzen. Vergl. auch Rapin S. 436. — Zwölf Tage später bat sie das Parlament, einen Ausweg zu finden, wie man der Königin von Sch. das Leben retten und zugleich für die Sicherheit des Staates sorgen könne. Das Parlament erklärte, es sei unmöglich, für ihre Sicherheit zu sorgen, während M. am Leben wäre, und bat die Königin, ihrem ganzen Volke nicht die Vollstreckung der Gesetze vorzuenthalten. In ihrem Antwortschreiben wollte die Königin nach Rapins Urteil erkennen lassen, in wie großer Verlegenheit und Ungewißheit sie schwebe; in Wahrheit war sie entschlossen, M. hinrichten zu lassen. Rapin spricht von äußerster Heuchelei (437 fg.). —

Nachdem das Parlament vertagt war, benachrichtigten die Lords Buckhurst und Beal die Königin von ihrer Verurteilung. Maria empfing die Nachricht mit großer Festigkeit. — Sodann wird das Urteil dem Volke bekannt gemacht; in der Bekanntmachung betonte die Königin, daß sie nur auf die inständigen Bitten des Parlamentes hin M. vor Gericht gestellt habe. — Als M. die Veröffentlichung des Urteils erfahren hatte, schrieb sie der Elisabeth einen langen Brief. Sie wünschte, in Gegenwart ihrer Diener hingerichtet zu werden, damit diese Zeugnis von ihrem Glauben ablegen könnten; ferner war es ihr Wunsch, es möchte ihren Dienern gestattet sein zu gehn, wohin sie wollten, und die Legate zu genießen, die sie ihnen in ihrem Testament ausgesetzt hatte. Endlich erbat sie die Bestattung in geweihter Erde. —

Auf die Nachricht von der Verurteilung M.s sandte Heinrich III., König von Frankreich, Bellievre, um Fürbitte für M. einzulegen. — In derselben Zeit erhielten die Räte der Königin Nachricht, daß Aubespine, der ständige französische Gesandte, zwei Mörder bestochen hatte, um die Königin zu töten. Der Gesandte vermochte sich nur schlecht zu verteidigen und begnügte sich damit, das Vorrecht der Gesandten geltend zu machen, welches sie davon befreite, andern als ihren Herrschern Rechenschaft über ihre Thaten abzulegen. Lord Burleigh tadelte ihn heftig und warnte ihn, eine Königin herauszufordern, die schon allzusehr beleidigt sei (Rapin S. 441). — Inzwischen war Elisabeth („natura cunctatrix") noch zu keinem Entschlusse gekommen. Sie ließ (wie Robertson sich ausdrückt) viel Merkmale der heftigsten Unruhe, Bewegung und Angst erblicken; mit vielem Nachdrucke sprach sie vor sich hin: Aut fer, aut feri; ne feriare, feri!

Eine Entscheidung wurde endlich herbeigeführt durch die gewaltige Erregung des Volkes, das durch allerhand falsche Gerüchte von schweren, England drohenden Gefahren in Aufruhr gesetzt war. Die Königin beauftragte Davison, den Befehl zur Hinrichtung der M. auszufertigen. Rapin beginnt seine Erzählung dieses Abschnitts mit den Worten: „Wir sind nun endlich beim letzten Akte der Tragödie angekommen. Man kann ihn wohl so nennen in Rücksicht auf die Königin von Schottland, obwohl die Sache in Bezug auf Elisabeth eine reine Komödie war, oder wenigstens eine fortgesetzte Heuchelei“ (442). Die Absicht der Königin bei ihrem nunmehr zu beschreibenden Verfahren war, das Publikum glauben zu machen, daß die Hinrichtung der M. vollzogen sei gegen ihren Willen und ohne ihr Wissen. Das Werkzeug bei der Komödie war Davison. Er war kurz zuvor zum Staatssekretär ernannt worden, und zwar nach Rapins Vermutung, damit man ihn für den Tod der M. verantwortlich machen könne. — Elisabeth unterzeichnete den Blutbefehl sehr bereitwillig. Sie sagte dabei u. a. scherzend: „Ihr werdet dies Walsingham zeigen, der schon krank ist und der sicher sterben wird, wenn er es sieht“ (Rapin S. 447). Auch bezeigte sie großen Zorn gegen Amias Paulet und gegen Drury, weil dieselben ihr nicht diese Verlegenheit erspart hätten (447). — Als später gegen Davison Anklage erhoben wurde, machte man ihm zum Vorwurf, er habe das Gebot der Königin, das sie ihm bei der Einhändigung des Befehls gegeben habe, den Befehl zu verwahren und geheim zu halten, nicht befolgt. In seiner Verteidigung entgegnete D. darauf, die Königin habe ihm dunkel zu verstehn gegeben, aber nicht ausdrücklich befohlen, niemand etwas von dem Befehle zu sagen (446).

Am Tage, nachdem das Staatssiegel unter den Befehl gedrückt war, ließ Elisabeth Davison die Beidrückung untersagen. Als D. ihr Mitteilung vom Geschehenen machte, geriet sie in großen Zorn und erklärte ihm, er habe sich übereilt. Nach D.s eigenem Zeugnis fügte sie noch hinzu, man hätte andere Mittel finden können. Gleichwohl ließ die Königin den Befehl in den Händen Davisons. D. war in der größten Verlegenheit, da die Königin ihm nicht deutlich ihren Willen zu verstehn gegeben hatte. In dieser Verlegenheit teilte sich D. einem der Mitglieder des geheimen Staatsrats mit, dieser benachrichtigte die übrigen Mitglieder, man beschloß einstimmig die Hinrichtung zu beschleunigen; dessen gewiß, wie Rapin bemerkt, so den Willen der Königin zu erfüllen. Am dritten Tage nach diesem Beschlusse erklärte Elisabeth Davison, sie sei ganz und gar in Unruhe wegen eines Traumes, den sie gehabt habe. D. fragte darauf, ob sie ihren Entschluß geändert habe. Die Königin antwortete, man hätte andere Mittel finden können. Zugleich erkundigte sie sich, ob Paulet noch nicht auf die Anfrage geantwortet, weshalb er die Königin nicht aus ihrer Verlegenheit befreit habe. Davison gab ihr die Antwort Paulets (Rapin 448). Paulet war, wie Robertson (II, 178) erzählt, zwar scharf und strenge, was er für seine Pflicht hielt, da er ein Wächter der M. war; allein er war gleichwohl ein ehrlicher und redlicher Mann. Er verwarf den Antrag mit Verachtung und beklagte sich, daß man ihn jemals für fähig gehalten, die Rolle eines Meuchelmörders zu spielen; er erklärte, die Königin könne nach Gefallen mit seinem Leben schalten, allein er werde nie seine Ehre beflecken. — Elisabeth war sehr ungehalten und erklärte, sie werde schon andere Leute finden, die sich aus Liebe zu ihr der Sache unterziehn würden (Rapin 448).

Anmerkung: Die Charakteristik, die Rapin vom Thun der Elisabeth innerhalb des geschilderten Zeitraums entwirft, ist durchweg einheitlich: El. ist die „königliche Heuchlerin“. Den letzten Grund der Heuchelei nennt R. nicht; indes konnte derselbe für einen Leser seines Werkes nicht zweifelhaft sein. Nach Rapin

war das einzige Mittel, das Elisabeth blieb, um sich inmitten der sie umdrängenden ausländischen und inländischen Feinde auf dem Throne zu erhalten, der Besitz der Liebe ihrer Unterthanen. Diese Liebe sich zu erwerben, zu sichern und zu mehren war das Ziel ihrer Regierungshandlungen; diese Liebe allein konnte auf ihrem Haupte eine Krone befestigen, welche immer auf ihrem Haupte „schwankte“ (chancelante). Ein Mittel, diese Liebe sich zu sichern, war auch die strenge Gerechtigkeit der Königin. Übrigens erwähnt Rapin die Ansicht einiger, die das ganze Benehmen der Königin (d. h. ihre ganze Regierungsthätigkeit) für reine Heuchelei gehalten hätten (191 f.).

Die Hinrichtung der Maria Stuart. Am 17. (!) Februar, so erzählt Brantôme, kamen die Kommissare der Königin nach Fotheringhay und teilten Maria mit, daß sie am andern Morgen sterben müsse. Die Königin dankte, ohne außer Fassung zu geraten, für diese Nachricht und sagte, man habe ihr keine erwünschtere bringen können, weil sie doch nun endlich das Ende ihres Elends vor Augen sähe. — Später bat sie, man möge doch ihren Almosenier zu ihr lassen, damit sie beichten könne (S. 87 f.). Cambden läßt M. auch um Zulassung ihres Haushofmeisters Melvinus bitten (S. 489). Der Beistand ihres Beichtvaters wurde ihr versagt, sie mußte darum ihre Beichte schriftlich ablegen (Brantôme S. 88). In dieser Beichte schreibt Maria: „Ich verlangte, Sie bei mir zu sehn, um meine Beichte abzulegen und das heilige Sakrament zu empfangen, was mir aber grausamer Weise versagt worden ist, sowie auch die Hinwegschaffung meines Leichnams nach der Gruft meines Hauses..... In Ermangelung dessen bekenne ich hier im allgemeinen, daß ich schwerlich und mannigfaltig gesündigt habe, wie ich Ihnen noch insbesondere umständlich hatte beichten wollen, und bitte Sie um Gottes willen . . . . mir Ihre Absolution und Verzeihung für alle meine Missethaten zu schicken.“ — M. schrieb dann Briefe an den König von Frankreich, an die Königin Mutter, an Herrn und Frau von Guise und noch andere Vertraute. Dabei schickte sie ihnen allen kleine Geschenke. — Hierauf verteilte sie Geld und Schmuckgegenstände unter ihre Dienerschaft und nahm Abschied von allen, ohne eine Thräne zu vergießen; ja sie tröstete sogar („infracta animi magnitudine“ [Cambden]) die Weinenden und sagte ihnen, sie sollten nicht weinen, da sie ja auf dem Punkt stehe, nach so vielen überstandenen Leiden zur frohen Seligkeit einzugehn (Brantôme S. 88—90). — Nach einem zweistündigen Gebet aß die Königin etwas und legte sich dann zur Ruhe nieder.

Zwei Stunden vor Tag stand sie auf und legte eine Robe von schwarzem Samt an. Einer ihrer Dienerinnen übergab sie ein Taschentuch, mit dem ihr, wenn es so weit sei, die Augen verbunden werden sollten. — Etwas später hielt sie das Abendmahl mit einer geweihten Hostie, die der gute Papst Pius V. ihr geschickt hatte. — Hierauf tröstete sie ihre Dienerschaft abermals, wobei sie sagte (unter Hinweis auf ihr Geschick), es sei nichts um die Glückseligkeiten dieser Welt.

Mittlerweile war die Stunde der Hinrichtung gekommen. „Ein Geselle mit einem weißen Stab in der Hand“ trat ein; es folgten die Kommissare. Die von großer Sanftmut und Schönheit begleitete Standhaftigkeit der Königin rührte sie; gleichwohl wollten sie nicht gestatten, daß ihre Frauen ihr folgten, weil sie Störungen durch das Wehklagen derselben fürchteten. Nachdem sich die Königin für die Frauen verbürgt hatte, wurde ihnen der Zutritt gestattet. — Cambden beschreibt den Austritt der Königin aus ihren Zimmern in folgender Weise: Prodiit illa, statura, forma et specie ad Majestatem apposita, vultu hilari, habitu matronali et perquam modesto, capite linteo velo eodemque demisso obtecto, globulis precatoriis

ante cingulum dependentibus et crucifixum in manibus gestans (S. 490). In der Vorhalle traf die Königin Melvil, der mit Thränen in den Augen sein Geschick beklagte, weil er die Trauerbotschaft vom Tode seiner Herrin nach Schottland bringen müsse (Cambden 490 f.). —

Auf dem Schafott versicherte Maria, daß sie nie einen Anschlag gegen den Staat noch gegen das Leben der Königin, ihrer guten Schwester, gemacht hätte (Brantôme S. 95). — Man brachte der Königin einen reformierten Geistlichen, sie lehnte denselben aber entschieden ab. Nach einigen lateinischen Gebeten wiederholte M., sie schätze sich sehr glücklich, ihre letzten Blutstropfen für ihre Religion vergießen zu können .... und lebe der gewissen Hoffnung zu dem, der am Kreuz vorgestellt sei, daß dieser zeitliche Tod, um seines Namens willen erduldet, ihr zum Übergange ins ewige Leben mit den Engeln und Seligen dienen werde, welche ihr Blut empfangen und es zum Sühnopfer für alle ihre Sünden vor den Thron Gottes bringen würden. — Dann betete M. noch für den Papst, für die Könige von Frankreich und Spanien, ja selbst für die Königin von England (Brantôme S. 96). Nach Cambden sprach die Königin noch die Worte: „Wie deine Arme, o Jesu, am Kreuze ausgestreckt waren, so nimm mich jetzt mit den ausgestreckten Armen deiner Barmherzigkeit auf und vergieb mir meine Sünden!" Die letzten Worte der Königin waren: „In deine Hände befehle ich meinen Geist!" —

Der Nachricht über die Hinrichtung der M. hängt Cambden noch ein „Elogium" an, in dem er M. eine „femina in religione sua constantissima, eximia in Deum pietate, invicta animi magnitudine, prudentia supra sexum formaque venustissima" nennt (493).

Die Ereignisse, welche der Hinrichtung folgten. Als die Nachricht von der Hinrichtung der Elisabeth überbracht wurde, bezeigte sie ein großes Mißvergnügen darüber; Seufzer, Thränen, Klagen waren die äußeren Zeichen ihrer Trauer. Sie jagte ihre geheimen Räte „aus ihrer Gegenwart" und befahl eine Untersuchung gegen sie anzustrengen; vor allem befahl sie, daß gegen Davison wegen seines Ungehorsams vorgegangen würde (Rapin S. 445). —

Während der Darbietung des geschichtlichen Stoffs durch den Lehrer wird der Schüler eine große Anzahl von Thatsachen, Situationen (inneren und äußeren), Charakteren u. s. w. wiedererkannt haben, die ihm durch die vorhergängige Lektüre des Schillerschen Damas bekannt geworden waren; anderseits wird er vieles vermißt haben, was er zu finden erwartete. Es kommt nun darauf an, unter Benutzung der gespannten Erwartung und des erregten Interesses geordnete Vorstellungen über das Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff entstehn zu lassen.

1. Zuerst wird auffallen, daß Sch. den Prozeß als solchen beseitigt hat; der Prozeß liegt vor dem Beginn des Stücks, das „mit der Verurteilung anfängt"; er wird jedoch nach seinen wesentlichen Momenten in die Exposition hineingenommen (vergl. besonders I, 7). Schiller schreibt hierüber an Goethe: „Besonders scheint er (der Stoff der M. St.) sich zu der Euripidischen Methode, welche in der vollständigen Darstellung des Zustandes besteht, zu qualifizieren; denn ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie gleich mit der Verurteilung

anzufangen" (Brief v. 26. April 1799). Der künstlerische Zweck bei der Beseitigung des Prozesses war mithin die Anwendung einer Methode, bei der es nicht sowohl auf die Darstellung eines Thatsachenverlaufs als vielmehr auf die Darstellung von Zuständen ankommt; sollte in der M. St. diese Methode angewandt werden, so mußte der Prozeß vorangegangen sein, denn die Zustände, welche der Dichter darstellen konnte, entwickelten sich aus der Verurteilung der Maria. — Die Stelle der Exposition, an welcher Sch. die wichtigen Momente des Prozeßverfahrens verwertet, ist die Szene, in welcher Burleigh der Königin das Urteil verkündet (I, 7). Aber auch schon die voraufgehenden Szenen haben Bezug auf die bereits erfolgte Verurteilung. So gewinnt Sch. den weiteren Vorteil, daß man gleich in den ersten Szenen die Katastrophe sieht, wodurch von vornherein eine tragische Grundstimmung erweckt wird. Vergl. Brief Sch.s an Goethe vom 18. Juni 1799.

2. Die entscheidende Handlung, um welche sich das ganze Drama dreht, ist der Federzug, mit dem Elisabeth den Blutbefehl unterschreibt. Die dramatische Aktion dreht sich überwiegend um den entscheidenden Entschluß der Elisabeth. Es wird dem Schüler klargeworden sein, daß der Dichter gerade in den Teilen seines Stücks, in denen es sich um den Entschluß der Königin handelt, sich unmittelbar an sein Quellenmaterial anlehnt. In seinen Quellen fand er „die königliche Heuchlerin", die den Tod der verhaßten Gegnerin wollte, aber alle Mittel anwandte, jeden Schein dieses Wollens von sich fernzuhalten; hier fand er auch den letzten Grund, weshalb Elisabeth den Verdacht, als wünsche sie den Tod der Maria, von sich fernhalten wollte; hier aber auch den Grund für die Verurteilung und darum für die Hinrichtung. In genauer Übereinstimmung mit der Quelle ist auch das Verfahren der Königin mit Davison. Auch die treibenden Mächte, welche die Königin zur Entscheidung drängen, oder genauer gesagt, von denen sie sich zur Entscheidung drängen lassen wollte, lernte Sch. aus den Quellen kennen: Die Staatsmänner, als deren Vertreter der geistige Leiter der Gerichtskommission, Burleigh, eingeführt wird, und das Volk, dessen Stimme Kent ist. Nicht geschichtlich ist nur die Stellung Shrewsburys. Der Grund, weshalb der Dichter in Shrewsbury der Maria einen warmherzigen Verteidiger gab, war (wie auch wohl der Schüler erraten kann) die Notwendigkeit, daß im Staatsrate der Elisabeth nicht nur die rücksichtslose Staatsklugheit, sondern auch die Barmherzigkeit eine Stimme hatte. Die Anknüpfung für Sch.s Erfindung war geschichtlich in „der Leutseligkeit und Ehrerbietigkeit" gegeben, die Shr. der Maria bewiesen hatte, als sie seiner Obhut anvertraut gewesen war.

Anmerkung. Nicht geschichtlich ist der Versuch Burleighs, Paulet zum Meuchelmord zu bewegen; ebenso auch der Versuch der Elisabeth, Mortimer zur gleichen That zu überreden. Die Quelle für diese Erfindungen ist die durch Davison mit Paulet geführte Verhandlung. Vielleicht, daß die Worte der Elisabeth, es würden sich schon Leute

finden, die „für die Liebe zu ihr" die Sache auf sich nähmen, für Sch. die Veranlassung wurden, Elisabeth ihre Liebe Mortimern in Aussicht stellen zu lassen (II, 5).

3. Alle Fäden des Interesses laufen in der M. St., in der Persönlichkeit der unglücklichen Königin, zusammen. Das Grundmotiv ist, wie Hoffmeister richtig bemerkt, mit der Heldin des Stücks eins; es giebt in der Tragödie nichts Höheres und soll nichts Höheres geben als ihre Person. In dem Geschick und der Persönlichkeit der Maria wurzelt auch das Interesse, welches der Dichter als Tragiker bei dem Studium des Prozesses der M. gewann; hier sind „die tragischen Hauptmotive" zu suchen, welche ihm beim Beginn seines Studiums großen Glauben an den Stoff gaben. Von hier aus ist auch der tragische Gehalt der Fabel des Stücks zu bestimmen.

Die Tragödie ist nach Schillers Definition „Nachahmung einer Handlung, welche uns Menschen im Zustand des Leidens zeigt" (Über die tragische Kunst S. 57). Wohlgemerkt ist aber für Sch. nie das Leiden an sich, sondern nur der Widerstand gegen das Leiden der Darstellung würdig. (Über das Pathetische S. 146). Das erste Gesetz der tragischen Kunst ist Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden (S. 143). Die Tragödie verlangte ein Pathetisch-Erhabenes; dazu sind zwei Hauptbedingungen erforderlich: „Erstlich eine lebhafte Vorstellung des Leidens, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen. Zweitens eine Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen" (Vom Erhabenen S. 139).

Diese wenigen Sätze werden genügen, um dem Schüler begreiflich zu machen, wie sehr der Stoff der M. St. den Anforderungen entsprach, die der Dichter an einen tragischen Stoff machte. Brantômes und Cambdens Darstellung zeigten ihm in der schottischen Königin ein Wesen, dem das Schicksal (um Schillers eigenen Ausdruck zu gebrauchen) „die ganze volle Ladung des Leidens" gegeben hatte, ein Wesen, dem niemand sein ganzes und volles Mitleid entziehn kann; zugleich aber war diese Königin ein Wesen, das seinem Schicksal nicht unterlag, sondern ihm „des Geistes tapfre Gegenwehr" entgegensetzte, das sich über sein Geschick erhob. In der Maria war die Kraft personifiziert, „die von dem Leiden unabhängig und den Eindrücken überlegen ist, unter denen wir das Sinnliche erliegen sehn." Maria war eine Verkörperung der Ruhe im Leiden, d. h. der Würde (Über Anmut und Würde S. 104). Und zwar war sie zunächst ein Beispiel für das Erhabene der Fassung (Über d. Path. S. 156); denn das Erhabene der Fassung bietet jeder vom Schicksal unabhängige Charakter. Um zu sehn, wie sehr Schiller in dem ihm vorliegenden Stoffe die tragischen Eigenschaften bereits vorfand, genügt ein kurzer Hinweis auf den ersten Halbakt des 5. Aktes und seine Abhängigkeit von den Quellen.

Doch Schiller kannte nicht nur das Erhabene der Fassung, sondern auch das Erhabene der Handlung; zum Erhabenen der Handlung wird erfordert, daß das Leiden eines Menschen das Werk seines moralischen Charakters sei; dies kann geschehn, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt, wenn das Bewußtsein einer Schuld ihn elend macht (Über das Path. S. 157). Auch dies Erhabene der Reue und der Selbstverdammung konnte Schiller in der Lebensgeschichte der Maria finden. Bei Brantôme, wo Maria angesichts des Todes versichert, nie etwas gegen den Staat oder das Leben der Elisabeth unternommen zu haben, bekennt doch eben diese Maria, schwer und mannigfach gesündigt zu haben; ihr Blut, das sie unschuldig vergießt, gilt ihr als ein Sühnopfer für alle ihre Sünden. Es lag für den Dichter sehr nahe, diese Geständnisse schwerer Verschuldung mit der Teilnahme in Verbindung zu bringen, die nach einigen Schriftstellern Maria an der Ermordung Darnleys vielleicht oder gar bestimmt genommen hatte. So kam dann der Dichter dazu, Maria einerseits aufs entschiedenste als unschuldig, anderseits ebenso entschieden als schuldig hinzustellen, als unschuldig an dem Attentat Babingtons, als schuldig an der Ermordung Darnleys. Maria war einerseits die unschuldig Leidende, anderseits die reuevolle Schuldige. Auf diese Weise vermied es der Dichter, eine „engelreine Heldin“ auf die Bühne zu bringen; eine solche Heldin nämlich erschien ihm als untragisch. S. Boxberger, Sch.s Werke, Einleitung zu M. St. S. 16 und S. 14!*)

4. Nachdem im bisherigen die Teile des Stoffs betrachtet sind, die der Dichter sich für seine Dichtung angeeignet hat, genügt ein Blick auf den Rest des Stoffes, um zu erkennen, wie wenig dieser als Ganzes für eine Tragödie im großen Stil ausreichte. Es bedurfte der dichterischen Erfindung. Es sind drei Erfindungen, durch welche, wie Bellermann II, S. 190 sich ausdrückt, Schiller „das Wunder“ zu Wege gebracht

*) Wie wenig der Dichter überhaupt geneigt war, seine Maria zu idealisieren und so eine Heldin zu schaffen, die das Herz anzieht, geht aus einer Äußerung hervor, die Sch. während der Arbeit am 1. Akt thut. „Meine Maria“, schreibt er an Goethe, „wird keine weiche Stimmung erregen, . . . ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie“ (Br. v. 18. Juni 1799). Der Dichter nahm den Charakter der M. so, wie ihn Robertson bot; bei R. ist M. eine Frau von reizender Schönheit, deren „Eindruck“ unwiderstehlich wirkt; sie ist ferner „hitzig und ungestüm in allen ihren Neigungen“; ihr „wallendes Herz“ stürzt sie in Fehler und Verbrechen. Leidenschaftliche Liebe und leidenschaftlichen Haß in schnellem Wechsel erfuhr Darnley (II, 184 f.). — In der sinnlichen Liebe Mortimers läßt Sch. den unwiderstehlichen Reiz der Schönheit Marias erkennen; der leidenschaftliche Haß gegen Elisabeth und die leidenschaftliche Liebe zu Leicester zeigen das ungestüme, wallende Herz. — Nach Robertsons Schlußurteil haben die Leiden der M. sowohl den Stufen als der Dauer nach alle traurigen Widerwärtigkeiten überstiegen, die die Einbildung erdichtet hat, um Mitleid zu erregen; wenn man dieselben übersehe, meint R., so möchte man fast die

hat, aus den letzten drei Tagen der Maria eine Tragödie zu dichten: 1. die Persönlichkeit Mortimers, 2. der Zank der Königinnen, 3. Leicesters Verhältnis zur Maria. Die Herauslösung dieser drei Haupterfindungen wird dem Schüler mühelos gelingen.

a) **Mortimer.** Die Anknüpfung dieser Erfindung bot dem Dichter die Verschwörung des französischen Gesandten Aubespine (I, 6 Mortimer: „Graf Aubespine, der Abgesandte Frankreichs, weiß um den Bund"). Für die weitere Zeichnung der Gestalt Mortimers benutzt der Dichter vor allem Züge eines früheren Verschwörers, namens William Parry. Parry, ein Mann von niederer Herkunft, der, obwohl nur halbgelehrt, den Titel eines Doctor juris führte, war in Frankreich, wohin er geflüchtet war, zum Katholizismus übergetreten. Verleitet durch Morgan, faßte er den Entschluß, die Königin zu töten; um die Königin besser täuschen zu können und um sich freien Zutritt zu ihr zu verschaffen, entdeckte er ihr die ganze Verschwörung, jedoch in der Weise, daß er sie mit möglichst großer Kunst verschleierte. Vergl. M. St. II, 4. Inzwischen erhielt P. einen Brief von einem Kardinal, in dem seine Absicht belobt und ihm im Namen des Papstes Absolution erteilt wurde; dieser Brief benahm ihm jeden Skrupel. Jedoch zögerte er noch mit der That. Da geriet er auf das Buch des Kardinals Allen, in dem dieser lehrte, Fürsten, die wegen Häresie exkommuniziert seien, müßten ihrer Herrschaft und ihres Lebens beraubt werden. Dies Buch erregte ihn wiederum zur Durchführung seines Planes. Er beschloß in Gemeinschaft mit seinem späteren Angeber Nevill, die Königin, wenn sie durch das Gefilde ritte, mit je zehn Reitern anzugreifen und zu töten. (M. St. III, 8.) S. Cambden: Annales p. 391 fg., und Rapin: Histoire p. 401. —

Mortimer wird vom Kardinal Guise nach Rheims geschickt (I, 6); überhaupt gilt Rheims bei Schiller als der Sitz der Verschwörung gegen Elisabeth. In der That waren die beiden für Engländer zu Rom und zu Rheims bestehenden Seminare die Brutstätten, in denen ein zelotischer Katholizismus gezüchtet wurde, der sich gegen die Ketzerkönigin wandte. In diesen, dem Schutz des Papstes und des Kardinals von Lothringen (!) unterstellten Seminarien wurde gelehrt, der Papst habe das Recht, Könige abzusetzen, und die Unterthanen der durch die Bulle Pius' V. abgesetzten Elisabeth seien nicht zum Gehorsam verpflichtet (Rapin S. 372 f.).

Schwachheiten der M. übersehn; „wir denken an ihre Fehler mit weniger Unwillen und billigen unsere Thränen, als wären sie über eine Person vergossen, die einer reinen Tugend weit näher gekommen wäre". Für Schiller war allerdings das Leiden der M. als solches nicht genügend, um die von der Tragödie zu fordernde Rührung zu gewährleisten; es bedurfte dazu noch jener gleichfalls geschichtlich gegebenen Erhebung über das Leiden. Durch scharfes Herauskehren „des Erhabenen der Fassung" und des „Erhabenen der Handlung", wie es M. eigen war, gab er seiner Heldin „so viel moralischen Gehalt, als nötig ist, um Furcht und Mitleid zu erwecken" (Brief an Körner v. 13. Juli 1800). Im voraus soll übrigens bemerkt sein, daß Sch. im 5. Akt weit über die Richtlinien hinausgegangen ist, die er sich in dem angeführten Briefe an Goethe gezogen hatte.

Der Vollständigkeit halber möge hier noch eine Vermutung über die weitere Genesis des Schillerschen Mortimer Platz finden. Da der Dichter Maria als „ein physisches Wesen" halten wollte, das heftige Leidenschaften entzündet, so ergab sich von selbst, den Mortimer als einen für sinnliche Reize empfindlichen Menschen zu charakterisieren. Das hatte aber weitere Folgen für die Charakteristik der religiösen Natur Mortimers. Es war unmöglich, bei einer so leidenschaftlichen Natur die asketische Seite des Katholizismus zu betonen. Sollte der Charakter ein innerlich einheitlicher werden, so war es geboten, Mortimers Übertritt zur katholischen Kirche aus dem sinnlichen Reiz zu erklären, den der Kultus und die Kunst dieser Kirche auf eine „in den fünf Sinnen lebende" Natur macht. — Für die Richtigkeit dieser Kombination zeugt die Stelle aus Schillers Gesch. d. Abf. der verein. Niederl., die Boxberger zu I, 6 anführt: „Italien . . . ein Land . ., wo ein brennendes Klima das Blut zu den wildesten Affekten erhitzt, könnte man einwenden, blieb unter allen europäischen Ländern beinahe am meisten von dieser Neuerung frei. Aber einem romantischen Volke, das durch einen warmen und lieblichen Himmel, durch eine üppige, immer junge und immer lachende Natur und die mannigfaltigsten Zaubereien der Kunst in einem ewigen Sinnengenuß erhalten wird, war eine Religion angemessener, deren prächtiger Pomp die Sinne gefangen nimmt, deren geheimnisvolle Rätsel einen unendlichen Raum eröffnen, deren vornehmste Lehren sich durch malerische Formen in der Seele einschmeicheln" (Sch.s Werke X, 1 S. 59). Bemerke die Romfahrt Mortimers bei Schiller! — —

Meisterhaft ist die Art und Weise, wie Sch. die aus seiner Phantasie entsprungene Gestalt Mortimers zu den übrigen Personen des Stücks, mit denen er ins Spiel kommt, in Beziehung setzt. Mit Paulet verbindet er ihn durch nahe Verwandtschaft (nur so war es möglich, Mortimer in die Nähe der eingekerkerten Königin zu bringen), mit M. durch leidenschaftliche Liebe, mit Elisabeth durch die Intrigue (s. o.), mit Leicester durch den Wunsch der M. —

b) **Der Zank der Königinnen.** Die Anknüpfung für diese Erfindung war der Wunsch, den M. gleich bei ihrer Ankunft in England hegte, mit Elisabeth persönlich zu verhandeln. Elisabeth erfüllte diesen Wunsch nicht; auch später ist es nie zu einer Begegnung der Königinnen gekommen. Bei Schiller steht die Zusammenkunft der Königinnen im Mittelpunkte des Stücks; sie ist unter den drei Haupterfindungen die einschneidendste. Der Grund, weshalb Sch. diese „moralisch unmögliche" Szene theatralisch möglich machte, ist leicht ersichtlich. Wäre er seinen Quellen gefolgt, so hätte er darauf verzichten müssen, den Hauptspieler und den Hauptgegenspieler mit einander ins Spiel zu bringen; dann aber wäre die Tragödie in zwei Hälften zerklafft und die Einheit der Handlung schwer geschädigt. Und dann, wie mußte ein Dichter angereizt werden, eine Szene zu ermöglichen, die ihm von vornherein so günstige Gelegenheit zur Entfaltung seiner dichterischen Kunst bot!

„Moralisch unmöglich", wie Sch. sich in dem Br. an Goethe vom 3. Sept. 1799 ausdrückt, war die Situation, weil die Gesinnungsweise der Elisabeth, wie sie Sch. im Rapin vorfand und herübernahm, eine aus Freundlichkeit gewährte Begegnung, bei der für M. noch irgend etwas zu hoffen war, undenkbar machte. Sollte die Situation nun gleichwohl noch möglich werden, so bedurfte sie einer ganz besonderen, eigenartigen Motivierung. Diese war gegeben, wenn Sch. einen Charakterzug der Elisabeth aufnahm, den besonders Robertson stark betonte: die Gefallsucht. Nach Robertson wurde der Zwiespalt zwischen den beiden Königinnen, der aus politischen Verhältnissen entstanden war, vergrößert durch die Eifersucht der Elisabeth auf die Schönheit der Maria. El. hatte für ihre eigene Person eine hochgradige Bewunderung; „die Aufmerksamkeit auf ihren Putz, die Bemühung, ihre Annehmlichkeiten in dem größten Lichte zu zeigen, die Lust, sich schmeicheln zu lassen, alles dies ging bei ihr bis zur Ausschweifung." Obwohl Elisabeth ihrer Nebenbuhlerin an Schönheit und „Artigkeit" nicht gleichkam, so war sie eitel genug, sich mit der schottischen Königin zu vergleichen; sie beneidete und haßte dieselbe als eine Nebenbuhlerin, die ihre Schönheit verdunkelte (Robertson I, S. 271 f). Wurde diese Gefallsucht und Eifersucht kräftig ins Spiel gesetzt, so war dadurch die Situation ermöglicht. Dazu aber war eine Persönlichkeit nötig, die durch Schmeichelei die Gefallsucht so steigerte, daß Elisabeth in eine Begegnung einwilligte, die ihr eine Befriedigung ihrer Gefallsucht so verlockend in Aussicht stellte. Diese Persönlichkeit ist Leicester.

c) **Leicester.** Während die beiden, bisher behandelten Haupterfindungen unter einander unabhängig sind, ist u. E. das Auftreten Leicesters durch den Zank der Königinnen bedingt. Will man den Schüler auf diese Abhängigkeit hinleiten, so mache man auf den Zweck aufmerksam, den L. im 2. Akte verfolgt (Überredung der Königin). Doch nun bedurfte es einer Begründung für die Entschiedenheit, mit der L. für eine Zusammenkunft eintritt, bei der Elisabeth den Triumph nicht feiern konnte, den sie feiern wollte; m. a. W., es mußte erklärt werden, weshalb L. ein so thatkräftiges Interesse an M. nahm.

Die Geschichte kannte Leicester als den allmächtigen Günstling der Elisabeth; es mußte ein Motiv erfunden werden, durch welches L. gezwungen wurde, von Elisabeth weg zu Maria überzugehn. Die Geschichte der Elisabeth bot eine Situation, welche sich hier verwerten ließ. Es war die durch die französische Brautwerbung in den Jahren 1578—1582 geschaffene Lage. Der Herzog von Anjou hatte nach allerlei diplomatischen Vorverhandlungen und auf Grund einer Reihe von Artikeln, deren zweiter die private Kultusübung des zukünftigen Königs festsetzte, endlich im November 1581 durch sein persönliches Eingreifen erreicht, daß Elisabeth ihm öffentlich durch Überreichung eines Ringes ihre Einwilligung in das Verlöbnis kundgab. Alle Vertraute der Königin, vor allem Leicester, der bereits mit dem französischen Unterhändler Simié einen heftigen Zusammenstoß gehabt hatte (Rapin S. 370 f.), bestürmten die Königin

mit ihren Warnungen vor jener Heirat; sie brach denn auch schließlich die Verhandlungen ab. Diese Situation verlegte Sch. in das Jahr 1587 und ließ Bellièvre, der um der Marias willen gesandt war, zugleich als Brautwerber für den Herzog von Anjou auftreten. Leicester, der seinen Plan, durch Vermählung mit El. auf den englischen Thron zu gelangen, scheitern sieht, wendet sich der Königin von Schottland zu, um durch diese seine ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Und nun muß er alles aufbieten, um M. zu retten. Zu diesem Zweck greift er Marias Plan, sich durch eine persönliche Begegnung mit El. Gnade zu erwirken, auf. —

Sch. benutzt übrigens noch eine zweite geschichtliche Situation für die Leicester-Handlung. Im J. 1564 nämlich hatte Elisabeth ihren Günstling Leicester der Maria zum Gemahl vorschlagen lassen. Leicester geriet nach Robertson (I, 322 f.) in eine große Verlegenheit, da es einerseits seinem Ehrgeiz schmeichelte, mit der Hand der liebenswürdigsten Frau die Krone eines alten Königreichs zu empfangen, und da er andererseits die Hoffnung nicht aufgab, die Heftigkeit der Zuneigung, die El. für ihn hegte, werde ihm einst trotz der politischen Bedenken der Königin doch noch die Krone Englands eintragen. —

Aus allem Gesagten geht mit voller Deutlichkeit hervor, daß Schillers Maria Stuart der Gattung nach keine religiöse Tragödie ist, in der etwa der Kampf des Protestantismus und Katholizismus dargestellt würde; ebensowenig ist M. St. eine politische Tragödie; das Politische hat unter den Hauptpersonen nur einen Träger — Burleigh. Ebenso verfehlt ist es, wenn Düntzer den eigentlichen Kern der Darstellung in dem Untergange „einer edlen, aber zu weichen und empfindsamen, leidenschaftlich hingerissenen Natur" sieht, die im Tode selbst sich verklärt und ihr aus Liebesleidenschaft begangenes Verbrechen sühnt (S. 98). Maria Stuart ist eine pathetische Tragödie im vollen Sinne des Wortes; sie ist als solche eine typisch reine Ausprägung des Begriffs der Tragödie, wie ihn Sch. in seinen ästhetischen Abhandlungen niedergelegt hat.

3. **Handlung und Gegenhandlung.** Die Hauptträger der Handlung und Gegenhandlung sind in M. St. zwei Frauengestalten: Maria und Elisabeth. Die übrigen Personen von einiger Bedeutung gehören ihrer äußeren Stellung nach fast alle auf die Seite der Elisabeth; zu **Maria** treten der äußeren Zugehörigkeit nach nur ihre Dienerinnen und Melvil; die Königin „ohne Land" steht fast einsam da. Auf seiten der **Elisabeth** stehen äußerlich: ihr Günstling Leicester, ihre Staatsmänner und Hofmänner Burleigh, Shrewsbury, Kent, ihr Staatssekretär Davison, die Gefängnishüter Paulet und Drury, ja auch Mortimer. Ein anderes Bild ergiebt sich, wenn man auf die innere Stellung der Personen sieht; es ergiebt sich dann, daß dieselben nur teilweise gegen Maria Stellung nehmen. Bedingungslose Feinde der M., Feinde bis zur Ungerechtigkeit, sind Burleigh und

Kent; ein bedingter Feind der Maria, ein gerechter Feind, ist Paulet; ein teilnehmender Freund, der aber (abgesehen von der letzten Szene) seinen Standort auf seiten der Elisabeth behält, ist Shrewsbury, ein entschiedener Freund, der von vornherein auf seiten der M. steht, ist Mortimer. Leicester steht im Anfang des Stücks scheinbar auf seiten der El., in Wahrheit auf seiten der M., dann giebt er M. preis und kehrt zu El. zurück, um schließlich, wiederum von M. angezogen, endgültig die El. zu verlassen.

Außer den Personen wirken auf den Verlauf des Stücks noch Mächte ein, die unsichtbar bleiben, aber sich fühlbar machen: So steht hinter den Staatsmännern der El. das ganze englische Volk; es wirkt im 4. Akt entscheidend auf den Gang der Ereignisse ein. Hinter Mortimer stehen, durch ihn wirkend, die schottischen und englischen Verbannten, wie sie sich in Rheims vereinigt hatten, hinter diesen wiederum der Kardinal von Lothringen, hinter diesem der Papst.

Neben dem Hauptgegensatze zwischen M. und El. bestehen noch untergeordnete Gegensätze, so der Gegensatz zwischen Burleigh und Shrewsbury, dem Vertreter kalter Staatsklugheit und dem Vertreter warmherziger Menschlichkeit; ferner der Gegensatz zwischen dem Staatsmann Burleigh, der das allgemeine Interesse im Auge hat, und dem Günstling Leicester, der nur sein persönliches Interesse wahrnimmt, endlich der Gegensatz zwischen dem Schwärmer Mortimer, der die offene Gewaltthat liebt, und dem Klügler Leicester, der den krummen Weg der List vorzieht. —

Einen Gegensatz von Handlung und Gegenhandlung, der sich im Herzen einer Person abspielt, zeigt das Thun der Elisabeth, insofern sie einerseits zwar M. töten will, aber sie doch anderseits nicht zu töten wagt. —

Sehr eigenartig wird vielfach in der M. St. Spiel und Gegenspiel durch die heuchlerische Sinnesweise dreier Hauptpersonen: der Königin El., Leicesters und Mortimers; die Heuchelei bringt es mit sich, daß der Zuschauer neben der sichtbaren äußeren Handlung die unsichtbare innere Handlung verfolgen muß. —

Eigentümlich ist ferner, daß die Hauptträger der Handlung und damit zugleich Spiel und Gegenspiel nur einmal (3. Akt) auf einander stoßen; im übrigen lösen sich Spiel und Gegenspiel ab und nehmen abwechselnd das Interesse in Anspruch. Der 1. Akt gehört der Maria, der 2. der Elisabeth, der 3. führt die beiden Königinnen zusammen und auseinander, der 4. Akt gehört wiederum der Elisabeth, während der 5. Akt überwiegend der M. zufällt. Es entsprechen einander der 1. und der 5., der 2. und der 4. Akt. —

Da das Todesurteil durch den Spruch der Zweiundvierzig bereits vor dem Beginn der Tragödie gefällt ist, so hat die Haupthandlung ihren Zielpunkt in der Bestätigung des Urteils durch die Königin; das Leben der Maria hängt an einem Federzug. Das Ziel der „Handlung"

ist die Verhinderung der Unterschrift, das Ziel der „Gegenhandlung“ die Erlangung der Unterschrift. Der Kampf dreht sich um die Willensentscheidung der Königin. Träger der „Handlung“ sind Maria, Shrewsbury und bis zum 3. Akt Leicester; Träger der „Gegenhandlung“ sind Burleigh, Kent, das Volk, im 4. Akt auch Leicester. Die Entscheidung ist indes nicht von dem Maß des Einflusses abhängig, das die beiden Parteien auf Elisabeth gewinnen, da El. keineswegs Kampfesobjekt ist, sondern in sich selbst den Kampf des „Für“ und „Wider“ durchmacht. Eigentümlich ist, daß gerade das Mittel, durch welches M. und ihr Werkzeug Leicester die Begnadigung zu erlangen hoffen, die Katastrophe mit herbeiführt.

Neben dieser Haupthandlung geht eine Nebenhandlung einher; das Charakteristische dieser Nebenhandlung ist ihr Gegensatz zu der Haupthandlung; bei dieser handelt es sich um die Erreichung einer gesetzlichen Handlung, die Begnadigung oder Verurteilung durch die Königin. Die Nebenhandlung zielt auf ein ungesetzliches Thun ab, die gewaltsame Befreiung oder die gewaltsame Vernichtung der Maria. Die Träger der „Handlung“ sind Mortimer und die Verschworenen. Die Trägerin der „Gegenhandlung“ ist Elisabeth selbst; zu ihren Werkzeugen wählt sie Paulet, den seine Redlichkeit verhindert Meuchelmörder zu werden, und eben den Mortimer, der die gewaltsame Befreiung plant.

Eine Doppelstellung nimmt die französische Gesandtschaft ein; Aubespine versucht sowohl den Weg einer legitimen Beeinflussung, indem er als Gesandter Frankreichs für Maria Fürbitte einlegt, als auch den Weg des rechtswidrigen, gewaltsamen Vorgehens, indem er sein Haus den Verschwörern öffnet. —

I. Aufzug.

Vorbemerkung: Der Verfasser glaubt nicht berechtigt zu sein, durch eine innerhalb der beiden ersten Akte angebrachte Cäsur eine „Exposition“ abzugrenzen; dieses Recht wäre nur dann vorhanden, wenn der Dichter, was nicht der Fall ist, in der Gliederung seines Dramas den Abschluß der Exposition irgendwie markiert hätte, so daß Exposition und Haupthandlung deutlich auseinandertreten. Jedoch soll der Begriff der „Exposition“ nicht etwa ausgemerzt werden; Verf. möchte ihm nur die Kraft aberkannt wissen, eine gewisse Anzahl von Szenen zu einer inneren (!) Einheit zusammenzufassen. Übrigens hält er es für eine Pflicht des Lehrers, auf die Kunst hinzuweisen, mit der Sch. „exponiert“, d. h. mit der er die in der Vergangenheit liegenden Voraussetzungen seines Dramas dem Zuschauer vergegenwärtigt. Zwar nahm Sch. für den Dramatiker, im Gegensatz zum Epiker, eine gewisse Nachsicht in Anspruch, indem er ihm gestattet sehen will, den Anfang des Dramas mehr als Mittel zum Zweck zu behandeln; es kann indes leicht gezeigt werden, daß Schillers Expositionen nicht darum interessieren, weil sie (um mit ihm selbst zu reden) zu etwas führen, sondern weil sie etwas

sind (Brief an Goethe v. 25. April 1797). Besonders beachte man die Szenen, in denen die Exposition zugleich Fortschritt der Handlung ist.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Im Verhältnis engerer Zusammengehörigkeit stehen zunächst Sz. 1—4. Der Zweck dieser Szenengruppe ist Darstellung des Zustandes, in dem Maria sich befindet; hier ist „die euripidische Methode" angewandt; und zwar stellen die Szenen 1—3 den Zustand dar, sofern er von außen her, durch die Feinde der Königin, herbeigeführt ist, während die 4. Sz. den Zustand, wie er sich von innen her (durch Reue) entwickelt hat, aufdeckt. Die 6. Szene, zu welcher die 5. Szene eine kurze Ein- und Überleitung bildet, läßt der M. einen Retter in Mortimer erstehn; zugleich bringt sie Gewißheit, daß der Rat der Zweiundvierzig die Königin zum Tode verurteilt hat. Die 7. Szene, die eine Einheit für sich ist, die „Burleighszene", bringt den großen Redezweikampf zwischen M. und Burleigh, die Exposition und kritische Vernichtung des Gerichtsverfahrens. Sz. 8 deckt auf, wie weit der Haß der Elisabeth gegen M. geht; zugleich erkennt man das Hindernis, das El. abhält, das Todesurteil zu unterzeichnen. — Die Höhe des Aufzugs liegt in der 7. Szene.

Szenengruppe von Sz. 1—4.

Szene 1.

„Alles Mitleid setzt Vorstellungen des Leidens voraus, und nach der Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der letztern richtet sich auch der Grad der erstern" (Über d. trag. Kunst S. 49). Es ist charakteristisch für die pathetischste Tragödie Sch.s, daß uns gleich die Eröffnungsszene eine deutliche Vorstellung von dem leidenden Zustand der Königin giebt. Allerdings sehen wir die Königin nicht vor unsern Augen leiden; aber der Dichter hat alles gethan, daß wir sie im Geiste leiden sehn; einerseits lernen wir die Begebenheiten und den Zustand kennen, aus denen das Leiden der Königin hervorgeht, anderseits kann uns die Empfindlichkeit und Leidensfähigkeit der Königin, „die in der Wiege Königin schon war", nicht zweifelhaft sein. Wohin das Auge sich wendet, sieht es die leidende Königin. In der Vergangenheit liegt der furchtbare Glückswechsel, der Übergang vom Thron in den Kerker, liegen lange Jahre harter Kerkerhaft; die gegenwärtige Lage ist die Lage einer lebendig Eingemauerten; alle Lebensbedingungen einer Königin fehlen. Eine unbestimmte Ahnung von einem hereindrohenden Schrecklichen läßt uns von der Zukunft einen katastrophischen Ausgang erwarten. Der Dichter hat es verstanden, uns in die Stimmungslage zu versetzen, in der wir Furcht und Mitleid empfinden. —

Die Szene wird eröffnet durch den dramatisch-bewegten Streit zwischen Paulet und Kennedy; der gewaltthätige Eingriff in das Eigentum der Königin kennzeichnet, wie Unbescheid (Beitr. zur Behandl. der dram. Lektüre S. 17) mit Recht bemerkt, die gewaltthätige Art und Weise, der

das Schicksal der Heldin von Anfang bis Ende unterliegt. — Die auf den Streit um das Eigentum der Königin folgende, teilweise mit sticho-mythischer Schärfe geführte Wechselrede lenkt den Blick auf die traurigen äußeren Lebensumstände, in denen die weich erzogene, „in jeder Freuden Fülle" aufgewachsene Königin unter der Obhut ihrer puritanerhaft strengen, aufdringlich seelsorgerlichen Wächter lebte. — Einen neuen Streitpunkt erhält das Zwiegespräch in der Frage nach der Schuld der M. Haß und Liebe zeichnen am Bilde der Königin; die Liebe scheidet scharf zwischen Licht und Schatten, zwischen einem in zarter Jugend liegenden Vergehn und der Schuldlosigkeit der Gefangenschaftsjahre; der Haß sieht auch diese Jahre als eine einzige große Schuld an; was in diesen Jahren für die Königin geschehen, ist nach Paulets Urteil durch sie geschehn. Das Schicksal, das man in England der M. bereitet hat, von ihrer Gefangen-setzung bis zu der Anklage auf Tod und Leben, ist in den Augen der Kennedy nichts als fortgesetztes Unrecht, in Paulets Augen eine Abwehr des Unrechts, das M. gegen England plante. — In einem mehr mono-logisierenden Schlußwort gewährt Paulet einen Einblick in seinen qual-vollen Seelenzustand und einen Ausblick auf das Ende dieses Zustandes, das, wie eine Ahnung dem Zuschauer sagt, nur mit dem Untergang der M. eintreten kann. —

Einzelnes. Eine Zusammenfassung des in unsere Szene hinein-gearbeiteten geschichtlichen Materials zeigt die Kunst Schillers, von dem Besitz zu nehmen, was die Geschichte Brauchbares hat (Brief an Goethe v. 19. Juli 1799); besonders ist dabei von Interesse, wie Sch. das geschichtliche Material zur „biographischen Charakteristik" verwertet. Mit Recht macht nämlich Fielitz, von dem dieser Ausdruck geprägt ist, darauf aufmerksam, daß Sch. sich nicht begnügt, seine Hauptcharaktere fertig hinzu-stellen, sondern durch gelegentliche Andeutungen über die Vergangenheit derselben ihre Eigenart zu erklären sucht. (Studien zu Sch.s Dramen S. 63.) —

Fotheringhay, wohin M. am 25. September 1586 gebracht war, wird von Cambden „castrum in Comitatu Northamptoniae ad Neni fluvii ripam" genannt (s. M. St. III, 1); es war ein altes, berühmtes und wegen seiner stattlichen Räume besonders zu den Verhandlungen gegen M. geeignetes Schloß (Gädeke S. 308); die Entfernung von London beträgt nach Düntzers Angabe 15 Stunden; Sch. nimmt die Entfernung geringer an.

Paulet, unter dessen Obhut M. gekommen war, nachdem man sie aus den Händen Shrewsburys genommen hatte (so Schiller I, 6), war nach Robertsons Charakteristik ein zwar scharfer und strenger, oft brutal ver-fahrender, aber gleichwohl ehrlicher und redlicher Mann (II, 178). Vergl. auch die Charakteristik P.s bei Gädeke S. 289 f. Die Beschlagnahme der Briefschaften und des Geldes der Königin hatte nach der Entdeckung von Babingtons Verschwörung stattgefunden; vergl. Cambden S. 441 und den Brief Paulets im Anhang zu Robertson (II, S. 482 f). — Der

Thronhimmel war der Königin nach der öffentlichen Bekanntmachung des Todesurteils weggenommen; von diesem Zeitpunkt an wurde M. überhaupt aller übrigen Merkmale der königlichen Hoheit beraubt. In sehr feiner Weise verwertet Schiller eine Notiz Rapins (S. 243), nach welcher die Diener der Königin Darnley das Silbergerät nahmen, um es mit zinnernem zu vertauschen; diese Notiz giebt dem Dichter zu einer ersten Anspielung auf M.s Schuld Gelegenheit. —

„Die Medicäerin", Katharina von Medici, Gemahlin Heinrichs II., wird von Schiller in der „Gesch. d. franz. Unruhen" als ein „fürchterlicher Charakter" gekennzeichnet; sie war eine Fürstin, „geizig nach Herrschaft, zur Intrigue geboren, ausgelernt im Betrug, Meisterin in allen Künsten der Verstellung;" einen Unterschied zwischen Böse und Gut kannte sie nicht. Der französische Hof war nie so glanzvoll wie unter ihrem Einfluß; „glänzend und geschmackvoll war alles, was sie anordnete; ein fröhlicher Leichtsinn herrschte an ihrem Hofe; jede Kunst fand Aufmunterung bei ihr". Sie befreite die Jugend des französischen Hofes vom Zwange der alten Sitte; sie vergiftete die Sitten der Nation (Ges. W. X, 2 S. 83 f). Aus dieser Charakteristik läßt sich die Gefahr ermessen, der die jugendliche Maria ausgesetzt wurde, als man sie in ihrem 6. Lebensjahre (1548) an den französischen Hof brachte. — Nachdem Maria sich am 24. April 1558 mit dem Dauphin Franz verheiratet hatte, ließ sie sich durch ihren königlichen Schwiegervater, Heinrich II., bestimmen, die Wappen Englands neben dem schottischen zu führen, ein Schritt von folgenschwerer Bedeutung, da M. mit demselben der Elisabeth die Legitimität aberkannte. Noch bedenklicher war es, daß M. nach der Thronbesteigung ihres Gemahls (1559) sogar den Titel einer Königin von England annahm. M. hatte sich das Ziel Heinrichs II., die Vereinigung der drei Kronen von Frankreich, Schottland, England, angeeignet. Übrigens legte M. nach dem Tode ihres Gemahls (1560) die Wappen Englands wieder ab, um El. zu versöhnen. — Inzwischen hatte M. eine erhebliche Einbuße an Macht und Einfluß in Schottland erlitten; dort waren die protestantischen Lords gegen Marias Mutter, die Regentin, trotz der von Frankreich aus gewährten Unterstützung siegreich; ihre Abgesandten mußten im Vertrage von Edinburgh die Friedensbedingungen, welche die Lords stellten, anerkennen; Punkt 3 des Vertrags verpflichtete das schottische Königspaar, sich für alle Zeiten des Titels und der Wappen eines Königs und einer Königin von England zu enthalten. M. weigerte sich, diesem Vertrage ihre Zustimmung zu geben, obwohl El. auf die Ratifikation den größten Wert legte und von derselben ihr freundschaftliches Verhältnis zu M. abhängig machte; in der That hätte M. durch die Ratifikation ein Recht aufgegeben, das sie sich von Gottes und Rechtswegen als nächste Erbin der „blutigen" Maria zuerkennen durfte (vergl. Rapin S. 210). Noch im J. 1583 war die Zustimmung zum Edinburgher Vertrage eine der Forderungen, die El. an die gefangene M. stellte, als sie mit ihr Scheinverhandlungen über ihre Freilassung pflog

(Rapin 387 f.); zu einer Ablehnung dieser Forderung, wie sie Sch. annimmt, kam es nicht. —

Nachdem Maria i. J. 1561 den Boden Schottlands betreten hatte, brachen bald furchtbare Zeiten über sie herein (s. darüber zu Sz. 4); verhängnisvoll wurde vor allem die Vermählung der Königin mit Bothwell, dem Mörder ihres Gemahls Darnley (1567). Fast der gesamte Adel verbündete sich gegen Bothwell und Maria; es kam zu einem Treffen, in welchem die Truppen der Königin meuterten; Bothwell floh, M. überlieferte sich den Aufständischen, die sie gefangen setzten (1567); bald darauf wurde M. gezwungen, der Krone zu entsagen. Im Mai 1568 gelang es ihr zu entkommen; in großer Zahl sammelten sich Unzufriedene vom Adel um ihre Fahne, bereit, sie wieder auf den Thron zu setzen; jedoch wurden die schnell zusammengebrachten Heerhaufen in ruhmloser Schlacht bei Langside geschlagen; Marias Geschick war besiegelt.

Von den Maßregeln, welche M. nunmehr ergreifen konnte, ergriff sie die schlimmste, die ihr Freiheit und Leben kosten sollte: voll Vertrauen zu El., die ihr früher ein Asyl in England angeboten hatte, landete M. am 16. Mai 1568 an der englischen Küste. Freiwillig betrat sie den Boden, auf dem sie ihre Freiheit einbüßen sollte.

El. war anfangs geneigt, M. freundlich aufzunehmen; aber unter dem Einfluß Burleighs ließ sie sich durch politische Rücksichten bestimmen, nicht nur die Hilfe, deren sich M. zu ihr versah, zu versagen, sondern auch die Königin gewaltsam festzuhalten; so geschah, was Recht und Ehre gleichmäßig hätten verhindern müssen. — —

Scheinbar war M. durch ihre Gefangensetzung aller Macht beraubt; in Wahrheit blieb die Gefangene, der namentlich die Sympathien des nordenglischen Adels gehörten, während ihrer ganzen Gefangenschaft eine schwere Gefahr für England, auf dessen Thron ihr viele in England selbst ein Recht zuerkannten. Wie groß diese Gefahr war, bewies gleich der Aufstand, der von Edelleuten Nordenglands für das Jahr 1569 ins Werk gesetzt wurde. An der Spitze dieses Aufstandes sollte der Herzog von Norfolk, „der vornehmste und begütertste Edelmann des Reiches", stehn; derselbe trug sich mit dem Gedanken, der vierte Gemahl der M. zu werden. Jedoch fehlte es ihm an der Entschlossenheit des Verschwörers; er lieferte sich sogar selbst der Elisabeth aus und verursachte dadurch das Mißlingen der ganzen Verschwörung. Seinen Tod fand er bei einer neuen Verschwörung der englischen Katholiken; er starb durch Henkershand im Mai 1572. Von den späteren Verschwörern nennt Sch. noch Parry (1585); über denselben s. o. Die wichtigste Verschwörung, welche die Veranlassung zur Vernichtung Marias geben sollte, war die Verschwörung Babingtons (1586); s. zu Sz. 7.

Szene 2 und 3.

Erstes Auftreten Marias. Der Übergang von Sz. 1 zu Sz. 2 und 3 ist ein Meisterstück; diese Maria, die der Zuschauer jetzt auftreten

sieht, ist ihm in der vorhergehenden Sz. Gegenstand gespanntesten Interesses geworden; er erwartet von ihrem Auftreten eine Klärung des Bildes, das der Parteien Gunst und Haß verwirrte; er will selbst urteilen, nachdem er über sie hat urteilen hören; er will wissen, ob und wie weit das harte Wort Paulets: „den Christus in der Hand, die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen" berechtigt ist. Auf alle Fragen, die der Königin entgegenströmen, geben die Szenen 2—7 Antwort. —

Zunächst erwartet man mit der Kennedy, die Königin, die „der Anblick alter Herrlichkeit" erfreute (Sz. 1), werde in einem Klageruf verraten, wie wehe es ihr thue, „des Lebens kleine Zierden zu entbehren". Statt dessen zeigt die Königin ihre volle königliche Erhabenheit; für die Dienerin hängt das Königliche an den äußeren Attributen der königlichen Würde; für die Königin sind die Attribute äußerlicher Flitter gegenüber der unantastbaren innerlichen Erhabenheit. „Man kann uns niedrig behandeln, nicht erniedrigen." M. weiß ihre Erhabenheit gegen jeden äußeren Angriff gesichert; in der äußeren Erscheinung der Königin muß königliche *Würde* wie sie nach Schiller Ausdruck der Geistesfreiheit ist, hervortreten. —

Die beiden *Bitten* um „eine Gunst", die Paulet der Elisabeth übermitteln soll, und die beiden *Fragen*, die M. an Paulet richtet, geben dem Dichter Gelegenheit, den gegenwärtigen Zustand der Königin sowie vor allem das Ereignis aufzudecken, von dem besonders dieser Zustand bestimmt wird. Die *erste* Gunst ist die Gewährung einer Unterredung; die Bitte um diese Gunst ist von entscheidender Wichtigkeit für den Gang der Haupthandlung; der Brief greift im 2. Akte bestimmend in die Entwicklung ein, indem er den Freunden der M. scheinbar einen Weg zu ihrer Rettung zeigt. Es ist aber *tragische Ironie*, daß eben die Unterredung, von der M. Rettung für sich erhofft, ihr Verderben wird; und zwar wird ihr eben das verhängnisvoll, worauf sie bei der Bitte um die Unterredung ihre Hoffnung gesetzt hatte, die Gleichheit des Stammes, des Geschlechts und des Ranges. Die *zweite* Bitte Marias, die Bitte um den Trost der Kirche und die Wohlthat der Sakramente, läßt erkennen, daß man der Gefangenen nicht einmal die härteste aller Entbehrungen erspart hat; die Forderung von Notarien aber versteht man im Munde einer Frau, die vom Tode in doppelter Gestalt sich bedroht fühlte, die sich gleich einer Sterbenden achtete. Die *Frage* der Königin nach dem *Schicksal der Diener* nötigt uns eine Sympathie ab, die stärker ist als jede andere, d. h. die Sympathie, die wir mit der Sympathie empfinden (Üb. d. Path. S. 155). Der Frage nach dem Schicksal ihrer Diener läßt M. die *Frage nach dem eigenen Schicksal* folgen. Wir empfinden der Königin die Qual der Ungewißheit über ihr Schicksal nach; die Schilderung des Gerichtsverfahrens, bei dem es sich um eine schimpfliche Anklage auf Leib und Leben (Sz. 1) handelt, erregt in uns „*mitleidende Entrüstung*" über die bei diesem Verfahren untergelaufenen Ungebührlichkeiten und Rechtswidrigkeiten; mit der Entrüstung paart sich „*mitleidende Furcht*", die in „*mitleidende Angst*" über-

geht, weil der Zuschauer deutlicher als M. selbst aus Paulets ausweichenden Antworten heraushört, daß M. alles zu fürchten und nichts zu hoffen hat (vergl. Vom Erhabenen S. 138). Den höchsten Grad erreicht das Mitleid bei den Worten der M.: „Man liebt hier rasch zu Werk zu gehn" u. s. w.; die blitzähnlich in ihrer Vorstellung auftauchende Gefahr eines Überfalls durch den Meuchelmörder erregt in uns mitleidendes Grauen.[1]) Wenn alle diese Mitleidsempfindungen noch gesteigert werden können, so geschieht es durch die unehrerbietige, rauhe, abweisende Behandlung, die M. von P. erdulden muß; nicht nur, daß „kein Schall des Trostes, keine Stimme der Freundschaft" zu ihr dringt, sie muß sogar bittere Beschuldigungen und Vorwürfe ihres finstern Kerkermeisters über sich ergehn lassen. Ja P. billigt sogar das rücksichtslose, rohe Benehmen des neuen Wächters, den M. in seinem „rauhen Anverwandten" (Sz. 1) erhalten hat (Sz. 3).

Man beobachte, mit wie geringen Mitteln Schiller Mortimer als Feind Marias einzuführen weiß: in der 1. Sz. hatte Kennedy sein Benehmen bereits gekennzeichnet; seine eigene Haltung und die Urteile Marias und Paulets ergänzen das Bild eines unbestechlichen Feindes. Der Zuschauer ahnt so wenig wie Paulet oder Maria, daß dieses „treu altenglisch Herz" von der Liebe zur Feindin Englands, der katholischen Fürstin, erfüllt ist.

Einzelnes. „Ein peinlich langer Monat ist vorüber." Die Sitzungen der Kommission der Zweiundvierzig (so Sch. selbst I, 6) begannen am 14. Oktober, am 25. Oktober wurde das Urteil in Westminster gesprochen; die Verurteilte aber erfuhr davon erst am 22. November (Düntzer).

Szene 4.

Bei ihrem Auftreten (Sz. 2) erschien Maria im Schleier, ein Kruzifix in der Hand; die Bedeutung dieser Zeichen der Trauer enthüllt erst die 4. Szene, weil sie erst einen Einblick in das Stimmungsleben der Königin gewährt. M. ist Büßerin, sie trägt „den Christus in der Hand", ihr Herz empfindet niederbeugendes Schuldgefühl, nicht Hoffart und Weltlust". Der Streit zwischen Paulet und Kennedy, in den sie

[1]) Der Schluß der 2. Sz. bietet rücksichtlich der Beziehung von Gegenrede und Rede Schwierigkeiten. Auf die Frage der M. „Soll mich der Mörder überfallen . .?" antwortet P. „Denkt immerhin, es sei so", weil ihm daran liegt, Marias Seelenleben unter den Druck eines plötzlichen Endes zu bringen. P. versteht mithin „Mörder" ebenso wie M. vom Meuchelmörder (anders Düntzer). — In M.s Entgegnung gehen die Worte „Weiß ich doch, was Englands Königin wagen darf zu thun," auf den Verdacht einer durch El. veranlaßten heimlichen Ermordung; die Gewißheit, daß El. eine solche That wagen darf, läßt M. auf jedes Urteil gefaßt sein, das der von El.s Staatsmännern gelenkte Gerichtshof fällen kann. Das Schlußwort P.s wendet sich gegen den von M. ausgesprochenen Verdacht; es ist eine bittere Ironie, daß gerade P., der nichts anderes als einen „furchtlosen öffentlichen" Strafvollzug für möglich hält, von seiner Königin zur Ausführung ihres meuchelmörderischen Plans bestimmt werden soll.

verflochten wurde, sowie die drängenden Bitten und Fragen, die sie an P. richtet, verhinderten bislang das Hervortreten dieser Stimmung. Kaum aber ist P. abgegangen, so bricht sie gewaltsam durch; M., die eben noch ganz Königin war, erscheint „in Nachdenken verloren", gebeugt und mutlos; die Bußstimmung verrät bereits der einleitende Akkord: „Wir haben in den Tagen unsers Glanzes dem Schmeichler ein zu willig Ohr geliehn, gerecht ist's, gute Kennedy, daß wir des Vorwurfs ernste Stimme nun vernehmen".

Unsere Szene ist eine Beichtszene, als solche steht sie in Parallele und in genauer Beziehung zu der großen Beichtszene des 5. Aktes. In scharfem Gegensatz steht sie zu I, 7; I, 4 ist M. ihre eigene Anklägerin, die mit Schärfe des Geistes und des Rechtsgefühls unberechtigte Verteidigung zurückweist, I, 7 ist sie ihr eigener Anwalt, der mit derselben Schärfe unberechtigte Anklage widerlegt; dort spricht sie im vollen Bewußtsein ihrer Schuld, hier im vollen Bewußtsein ihrer Unschuld. —

Nachdem Kennedy Sz. 1 auf ein Vergehn der zarten Jugend der Königin hingedeutet hat, erfolgt in unserer Sz. die schonungslose Aufdeckung dieses Vergehns in seinem vollen Umfange, indem der Dichter es dabei dem Zuschauer überläßt, sich der Maria gegen sie selbst anzunehmen. Wie Sch. es selbst aussprach, war es ihm angemessener erschienen, gleich zu Anfang Marias Schuld hervortreten zu lassen; dieselbe verringere sich im Laufe des Stücks immer mehr, und zuletzt stehe sie fast makellos da. — Im Schuldgefühl der M. ragt ein weit zurückliegendes Ereignis der Vergangenheit (der Tod Darnleys) in die Gegenwart herein; dies Schuldgefühl beweist, daß M. genug moralischen Gehalt besitzt, um „eine übertretene Pflicht moralisch zu büßen" (s. o. S. 16); indes ist doch bei der Wertung des Schuldgefühls folgendes in Anschlag zu bringen: Zunächst ist es ein, moralisch angesehn, zufälliger Umstand, der M.s bußfertige Stimmung hervorgerufen hat; der heutige Tag ist Darnleys Todestag; eines äußeren Anstoßes hat es bedurft, um die unglückselige That der Königin ins Gedächtnis und ins Gewissen zurückzurufen.

Die Stimmung dieses Tages hebt sich scharf ab gegen die Stimmung der vorausliegenden Zeit, in der Kennedy eher den Flattersinn als die Schwermut der Königin schelten mußte. Zwar sieht M. mit visionärer Deutlichkeit den blutigen Schatten König Darnleys aus der Gruft steigen, aber die Vergangenheit giebt keine Bürgschaft, daß die Reue nicht, wie sie mit Darnleys Todestage gekommen ist, auch wieder mit ihm geht, daß sie nicht auf den einen Tag isoliert ist. Es kommt noch ein anderes hinzu. Daß M. den Jahrestag bei seiner diesmaligen Wiederkehr mit so ernster Buße begeht, ist offenbar in den bangen Todesahnungen begründet, die gerade jetzt M.s Seele erfüllen (Sz. 2)[1]. Die Frage ist

---

[1] „Es ist der blut'ge Schatten König Darnleys . . . . und er wird nimmer Friede mit mir machen, bis meines Unglücks Maß erfüllet ist. — Des Gatten racheforderndes Gespenst schickt keines Messedieners Glocke, kein Hochwürdiges in Priesters Hand zur Gruft."

berechtigt, ob nicht der alte Flattersinn wiederkehren würde, wenn diese Ahnungen getäuscht haben. Jedenfalls hat es M. vermocht, nachdem sie die That mit jahrelanger Reue abgebüßt hat, die folgenden Jahre in Daseinsfreudigkeit leichtmütig zu verleben. Endlich halte man fest, daß M. zwar ahnt, sie werde sterben müssen, weil sie die Blutschuld auf sich geladen hat; daß sie aber noch weit entfernt davon ist, ihren Tod als eine Buße für ihre Schuld aufzufassen. In Summa: Es bedarf einer großen Vertiefung der Reue, wenn dieselbe den Eindruck der Erhabenheit machen soll, wie er dann entsteht, wenn das Bewußtsein der Schuld den Schuldigen elend macht. S. oben S. 16 und V, 7.

Befriedigt die Reue der Königin das moralische Bewußtsein noch nicht völlig, so ist anderseits das Erkennen und Bekennen der Schuld vollkommen; das beweist die Entschiedenheit der Selbstanklage und Selbstverurteilung. Den Versuch der Kennedy, die Schuld von ihr auf „andere“ abzuwälzen, beantwortet sie mit dem Geständnis ihrer Mitwisserschaft und Mitthäterschaft; in ihrer Jugend sieht K. einen mildernden, sie selbst einen erschwerenden Umstand; „Ihr wart durch blutige Beleidigung gereizt“ — „Ihr rächtet blutig nur die blut'ge That“, so fährt Marias Anwalt in seiner Schutzrede fort, M. aber wendet das jus talionis weiter an: „und blutig wird sie auch an mir sich rächen“; von allen den Milderungsgründen, welche K. aus der in Riccios Ermordung gipfelnden Reihe von Übelthaten Darnleys zieht, nimmt M. keinen für sich in Anspruch. —

Nachdem K. auf dem Boden allgemeingültiger Sittlichkeitsbegriffe vergebens versucht hat, M. ganz oder teilweise zu entlasten, sucht sie ihre Verteidigungsgründe auf dem Boden der abergläubischen Zeitanschauung. „Andre thaten's“, hatte K. eben gesagt; „da Ihr die That geschehen ließt, wart Ihr nicht Ihr selbst“, sagt sie jetzt: die dämonischen Verführerkünste Bothwells verwirrten nach ihrer Anschauung das Gemüt Marias so, daß sie nicht mehr sie selbst, sondern eine andere war, daß sie so wenig wie eine Wahnsinnige verantwortlicher Handlungen fähig blieb. M. weiß nichts von „Höllenkünsten“: „seine Künste waren keine andre als seine Männerkraft und meine Schwachheit.“ K. läßt sich in ihrem Plaidoyer zu gunsten Marias nicht beirren, ja sie steigert noch ihren Eifer. War es bisher die dämonische Persönlichkeit Bothwells, die durch Zauberkünste von M. gleichsam Besitz ergriffen hatte, so sind es nun die bösen Geister der Verdammnis, die, von B. zu Hilfe gerufen, im Herzen der Königin Wohnung genommen. In beiden Fällen gilt M. der Kennedy als eine „Besessene, die sich nicht selbst angehörte“; aber während es in der ersten Aussage ein übermütiger Männerwille war, der durch Höllenkünste über M. herrschte, sind es nunmehr die höllischen Geister selbst, von denen M. besessen war.

Zum Beweise ihrer Behauptung reiht K. alle diejenigen Thatsachen auf, die mit steigender Beweiskraft darthun, wie M. in ihrem Verhältnis zu B. mehr und mehr alle Schamhaftigkeit einbüßte; dieselbe Maria, deren weichgebildetes Herz sonst der Scham offenstand und deren

Laster nur der Leichtsinn war; dieselbe Maria, die nach jener That nichts Lasterhaftes mehr begangen hat. —

Im Anfang der Szene hatte M. mutlos geklagt, Darnleys Schatten werde mit ihr keinen Frieden machen, bis das Maß ihres Unglücks erfüllt sei; im Ausgang der Szene mahnt K. Maria, Mut zu fassen und Friede mit sich selbst zu machen; den Mut soll sie schöpfen aus dem Bewußtsein, seit jener That nichts Lasterhaftes begangen zu haben, mithin in England nicht schuldig zu sein. K. ahnt nicht, wie wenig die Schuldlosigkeit die Königin vor der Vergewaltigung durch die Macht schützen wird. Das Zeugnis der K. für die Unschuld der M. an Babingtons Hochverrat ist das erste der drei Zeugnisse, die Sch. ablegen läßt (s. V, 7 und V, 13); sein Wert kann nicht zweifelhaft sein, da K. bei aller Neigung, M.s Jugendschuld zu mildern und wegzuerklären, doch den Eindruck der Wahrhaftigkeit macht.

Anmerkung. Für die Beurteilung der sittlichen Natur der Maria halte man in unserer Szene, wie überhaupt, Schillers bestimmte Erklärung fest, daß das moralische Gefühl den Helden eines Dramas nicht bestimmen dürfe, und daß er seiner Maria nur so viel moralischen Gehalt gegeben habe, als zur Erregung von Furcht und Mitleid nötig sei. Es hat durchaus nicht in der Absicht des Dichters gelegen, in der M. einen „sympathischen" Charakter zu schaffen. Ohne durch seine Quellen unmittelbar gezwungen zu sein (wenn man überhaupt dem Dichter gegenüber von einem solchen Zwange reden darf), hat er M. mit einem todeswürdigen Verbrechen belastet; außerdem hat er Marias Rückkehr zur Daseinsfreude „nach jahrelanger Reue" scharf heraustreten lassen. Allerdings hat er dann als Anwalt seiner Heldin von I, 1 an bis V, 7, besonders aber in unserer Szene die Umstände nachdrücklich betont, die das Urteil über Marias Verbrechen mildern müssen und uns zu ihren Verteidigern gegen sie selbst machen.

Geschichtliches. Henry Lord Darnley war der älteste Sohn des Grafen Lennox. Seine Mutter war „die gefährlichste Nebenbuhlerin" der Maria in Absicht auf ihr Recht zur englischen Thronfolge (Robertson I, S. 323); sie war eine Tochter der Margareta, der ältesten Schwester Heinrichs VIII, und des Grafen Angus, den Margareta nach dem Tode ihres Gemahls Jakob IV. geheiratet hatte. Lady Lennox war mithin zwar aus einer zweiten Ehe geboren, „aber doch dem königlichen Blute um einen Grad näher als Maria". Sie war die Tochter und Maria nur die Enkelin der Margareta (324). — Als Darnley im J. 1565 nach Schottland kam, stand er in der ersten Blüte und Kraft seiner Jahre; er war durch große Schönheit ausgezeichnet. Seine äußeren Vorzüge gewannen ihm das leicht erregbare Herz Marias und machten sie blind gegen seinen inneren Unwert; ihre Leidenschaft für D. war „unbesonnen, jugendlich und ausschweifend" (Robertson II, S. 185). Er war wie sein Vater ein Mann „von schwachen Einsichten und heftigen Leidenschaften. Robertson hebt seine Thorheit, Undankbarkeit, seinen

unerträglichen Stolz, seinen Leichtsinn und Eigensinn, seine Grobheit und Brutalität hervor. Jedenfalls war er durchaus nicht geeignet, der Königin in ihrer schwierigen Lage den Halt zu geben, dessen sie bedurfte. Vergl. Gädeke S. 52 f. Elisabeth und die schottischen Protestanten erhoben Widerspruch gegen eine Ehe mit Darnley; aber gerade dieser Widerstand befestigte und vergrößerte ihre Leidenschaft. „Die Einfalt damaliger Zeiten schrieb eine so übertriebene Liebe der Hexerei zu. Inzwischen war keine andere Zauberkraft da als die unwiderstehliche Macht der Jugend und der Schönheit über ein junges und zärtliches Herz" (Robertson I, S. 344 f.). (Offenbar hat Sch. diese Notiz auf das Verhältnis Marias zu Bothwell übertragen.) Bei der Vermählung erteilte Maria Darnley den Königstitel.

Um diese Zeit trat eine völlige Umänderung in der inneren und äußeren Politik Marias ein (Philippson S. 198). Durch einen Sieg über die protestantischen Empörer, den sie nach ihrer Vermählung errang, ließ sie sich verleiten, eine völlige Niederwerfung des Protestantismus in Schottland zu planen. Bei diesen Plänen wurde sie vor allem von ihrem Sekretär Riccio beraten. Riccio war der Sohn eines Musikanten in Turin; er war als Sekretär des savoyischen Gesandten nach Schottland gekommen; um seiner musikalischen Fertigkeiten willen nahm ihn M. in ihre Dienste. Durch sein geschmeidiges Wesen und seine einschmeichelnden Manieren schlich er sich in die Gunst Marias ein. Schön war Riccio durchaus nicht; er machte, obwohl noch jung, den Eindruck vorgerückter Jahre (Ranke). R. gewann bald das volle Vertrauen der Königin; er übte die unberechenbare Wirksamkeit eines vertrauten Kabinettsekretärs aus (Ranke).

Gegen Riccios Einfluß richtete sich die protestantische Opposition; die Lords Morton, Ruthven, Lindsay und Maitland waren die Urheber einer Verschwörung gegen R. Mit ihnen verbündete sich König Darnley. Darnley hatte nämlich wenige Monate nach der Vermählung die Liebe seiner Gemahlin bereits eingebüßt. Den Lastern der Jugend ergeben, kümmerte er sich nicht um die Königin, der sein Betragen um so niederträchtiger erscheinen mußte, je mehr sie sich erniedrigt hatte, um ihn zu erhöhn. Seine Herrschsucht begnügte sich nicht mit dem königlichen Titel und dem ihm abgetretenen Teil des Landesregiments; er verlangte „die Matrimonialkrone". M. verweigerte ihm dieselbe. Da D. diese Zurückweisung dem Einfluß Riccios zuschrieb, trat er der Verschwörung gegen den Günstling bei; sein Haß gegen R. war um so größer, als er den Einflüsterungen glauben mochte, die ihm das Vertrauen Marias zu R. als eine strafbare Vertraulichkeit hinstellten. R. wurde von den Verschworenen im Zimmer der Königin überfallen; vor ihren Augen erhielt er, obwohl sie versuchte, ihn durch ihre königliche Autorität zu schützen, den ersten Stoß; Darnley war zugegen und gestand durch seine Anwesenheit sein Einverständnis mit den Verschworenen zu; aktiv beteiligte er sich an der Ermordung nicht. — Nach der That wurde M. von den Verschwörern

gefangen gehalten; doch gelang es ihr mit Hilfe Darnleys, den sie wieder für sich gewonnen hatte, zu entfliehn; bald darauf zog sie siegreich in Edinburgh ein.

Trotz der Versöhnung zwischen Maria und ihrem Gemahl konnte es nicht lange zweifelhaft bleiben, daß das Verhältnis der beiden unheilbar krankte. M. hatte ungeachtet der öffentlichen Ableugnung Darnleys die Überzeugung gewonnen, daß er einen hervorragenden Anteil an der Ermordung Riccios genommen habe; sie begegnete ihm mit „kaltsinniger Höflichkeit und geheimem Mißtrauen“ (Robertson); die Königin teilte ihre Gnadenerweise ferner nicht mehr durch ihn aus. Statt „die matrimoniale Krone“ zu erhalten, die er sich von der Verbindung mit den Verschwörern versprochen, verlor er allen Einfluß, den er besessen hatte. Er war oft vom Hofe abwesend; war er anwesend, so war er „fast allein für sich, ohne daß sich jemand an seine Einsamkeit kehrte“. Sein hochmütiger Geist ertrug die allgemeine Verachtung nicht; er beschloß deshalb außer Landes zu gehn; zur Ausführung des Entschlusses kam es nicht. Vorübergehend dachte M. an Ehescheidung; es blieb bei dem Gedanken, da dieselbe das Erbrecht ihres jüngst geborenen Sohnes Jakob in Frage gestellt hätte. Für die weitere Gestaltung der Ereignisse wird von entscheidender Wichtigkeit das persönliche Verhältnis der Königin zu Bothwell.

James Heyburn, Earl von Bothwell, war damals etwa 30 Jahre alt; er war ausgezeichnet durch eine stattliche, jugendkräftige Gestalt und durch kecken Mut, den er in vielfachen Abenteuern bewährt hatte. Vergl. Philippson S. 200 und Ranke S. 265. Nach Robertson war keines Menschen Ehrsucht dreister als Bothwells Ehrsucht, und niemand wählte kühnere und außerordentlichere Mittel als B., um Ehre und Ansehn zu erlangen (I, S. 387). M. war ihm zu Dank verpflichtet, weil er seit langem treu zu ihr gehalten und um ihretwillen Einkerkerung und Gefangenschaft ertragen hatte. Zudem war B. durch seinen ausgedehnten Besitz und seine zahlreichen Vasallen einer der mächtigsten Adligen Schottlands. Was Wunder, wenn M., von „heftig dringenden Vasallen“ umgeben, wie sie war, bei B. Schutz und Stütze suchte. B. wurde der vertraute Ratgeber Marias. Bald aber gewann er zu dem politischen Einflusse eine nicht geringere Herrschaft über ihr Herz; sind die „liebestrunkenen“ Schatullenbriefe echt, so würden sie den leidenschaftlich-ausschweifenden Charakter der Liebe Marias zu B. dokumentarisch bekunden. — Bothwell, der „ein ehrgeiziger Gewaltmensch“ war und in der Liebe und dem Besitz der Königin nur ein Mittel sah, die königliche Gewalt in Schottland sich anzueignen, verband sich mit den Feinden Darnleys zu einer Verschwörung gegen dessen Leben. Im Anfang d. J. 1567 erkrankte Darnley gefährlich; M. begegnete ihm während seiner Krankheit mit kaltsinniger Gleichgiltigkeit; sie nahm nicht einmal den Schein der Liebe an. Robertson merkt dabei an, daß sich M. mit Recht über den Undank gegen alle Wohlthaten, die Verachtung ihrer Person, die Übertretung der ehelichen Gelübde, die Eifersucht und Grobheit Darn-

leys beschwert habe. Bei solchen Gesinnungen, urteilt Robertson, muß es wunder nehmen, daß M. nicht nur den Gemahl, als er außer Gefahr war, besuchte, sondern ihm auch ganz ungewöhnliche Zärtlichkeit bewies; nach R.s Meinung würde die Annahme einer aufrichtigen Versöhnung zwischen den Ehegatten zu einem unauflöslichen Rätsel führen; er sieht deshalb in der Aussöhnung nichts als einen künstlichen Betrug der Königin, dessen Zweck es war, Heinrichs Flucht auf das Festland zu verhindern. Nachdem sie sich durch „ihre Künste“ sein Vertrauen wiedergewonnen hatte, lockte sie ihn nach Edinburgh (so erzählt Robertson weiter); hier fuhr sie fort, ihn mit zärtlicher Sorgfalt zu pflegen. Als er sich, durch die „süßen Träume der Wiederkehr seiner ehemaligen Glückseligkeit entzückt, einschläfern ließ“, ereilte ihn der Tod (I, 419). Am 9. Februar 1567 wurde er ermordet. (Schiller datiert den Todestag Darnleys auf den 6. Februar.) Die Auffassung Robertsons war von jeher die geläufige; neben derselben bestand aber auch die andere, nach welcher die Aussöhnung zwischen Gemahl und Gemahlin nicht erheuchelt war und Bothwell gerade durch die Furcht vor einer völligen Wiedervereinigung zur Beschleunigung der That getrieben wurde (Ranke S. 267). Nach Philippson wollte M. durch die Versöhnung mit D. die Feindschaft der Familie ihres Gatten, der mächtigen Lennox, vermeiden. Es scheint, als müsse sich die Forschung über den Grad der Teilnahme Marias an der Ermordung ihres Gatten mit einem „non liquet“ begnügen; vergl. Ranke S. 267. —

Der Verdacht der Thäterschaft fiel auf Bothwell; öffentliche Anschläge bezeichneten ihn als den Thäter, ja auch auf eine Teilnahme der Königin an dem Verbrechen wurde hingedeutet. Die ersten Untersuchungen wurden „mit einer so schändlichen Nachlässigkeit“ geführt, daß ein Erfolg nicht zu erwarten war. M. fuhr fort, dem Manne, den die ganze Welt als den Mörder ihres Gemahls ansah, freien Zutritt zu ihren Beratungen zu gewähren; eben jetzt übergab sie ihm Edinburgh. Dies Betragen, das „den Regeln des Wohlanstandes“ entgegen war, konnte nur „einer ausschweifenden Liebe“ zugeschrieben werden. Als endlich auf das Anbringen des Grafen Lennox B. vor einem außerordentlichen Gerichtshofe des Mordes angeklagt war, erschien er mit einem so furchtbaren Gefolge, daß es gefährlich gewesen wäre, ihn zu verdammen, und unmöglich, ihn zu bestrafen (Robertson I, 427 f.). In der That fand sich kein Ankläger, kein Zeuge wurde verhört, kein Beweis vorgebracht. Die Geschworenen konnten nicht anders, als B. freisprechen (428 f.). Dieser Urteilsspruch erregte den allgemeinen Unwillen, wofür allerhand „Schandschriften“ zeugten, welche die Gesinnungen des Volkes „in der giftigsten Sprache“ ausdrückten. Maria fuhr trotzdem fort, ihm so zu begegnen, als wenn er durch das gesetzmäßigste Verfahren für unschuldig erklärt wäre. Zwei Tage nach dem gerichtlichen Verhöre wurde ein Parlament gehalten, bei dessen Eröffnung B. das Szepter vor der Königin hertrug; das freisprechende Urteil wurde von dem Parlamente gleichsam ratifiziert, indem

B. die Bestätigung der ihm von M. gewährten Güter und Ehrenstellen erhielt. Unmittelbar nach dem Schluß der Sitzungen lud B. die Mitglieder des Parlaments zu sich ein; nachdem er das Haus mit seinen Anhängern gefüllt und alle Zugänge desselben mit Bewaffneten gesperrt hatte, verlangte er von den Versammelten die Einwilligung in die von ihm beabsichtigte Vermählung mit M. (I, S. 432 f.). Die Versammelten waren feige genug, eine Schrift zu unterschreiben, welche die stärksten Versicherungen der Unschuld B.s enthielt und ihn als die würdigste Person bezeichnete, welche M. sich zum Gemahl wählen sollte. (Schiller behandelt diese Vorgänge mit dichterischer Freiheit; weil ihm daran lag, im Plaidoyer der Kennedy die Beweise für M.s Schamlosigkeit zu häufen und zu steigern, läßt er M. das freisprechende Urteil selbst erzwingen.)

M.s Leidenschaft für B. war grenzenlos; so geschah das Unerhörte. Nachdem sich M. unter dem Scheine einer gewaltsamen Entführung in B.s Hände gegeben hatte, heiratete sie ihn drei Monate nach Darnleys Ermordung, am 15. Mai 1567. Alle Bitten und Vorstellungen, auch die ihrer treuesten Freunde hatte M. mißachtet; sie mußte nun die allgemeine Verachtung über sich ergehen lassen. Robertson urteilt in seiner Charakteristik: Weder Darnleys Vergehungen noch Bothwells arglistige Künste und wichtigen Dienste könnten M.s Zuneigung zu B. rechtfertigen; selbst die frechen und zügellosen Sitten der damaligen Zeiten seien keine Schutzrede für diese unglückselige Liebe und könnten uns nicht hindern, Schauder und Abscheu zu empfinden (II, S. 185).

Szene 5 und 6.

Über den vier ersten Szenen liegt die Stimmung der Gewitterschwüle; man ahnt Schreckliches. In Sz. 6 wird die Ahnung zur Gewißheit, zugleich aber werden wieder Hoffnungen erregt, die den Zuschauer aufatmen lassen. Sz. 5 ist eine Überleitung zu Sz. 6. In Sz. 6 hebt sich scharf ein epischer Bestandteil, Mortimers Geschichte, heraus; vorauf geht die dramatisch sehr bewegte Demaskierung Mortimers; es folgt die Ankündigung des Urteils; der Schluß von Sz. 6 bringt Enthüllungen über Mortimers und Marias Rettungsplan. Das Tempo des Spiels muß in unserer Szene durchgängig lebhaft sein; auch Mortimers Erzählung darf kein allzustarkes ritardando bilden, sie muß unter dem Eindruck der Worte stehn: „Die Zeit verrinnt. Bald wird mein Oheim hier sein".

a) Der Zuschauer, der eben noch in weit zurück liegender Vergangenheit geweilt hat, wird mit einem Ruck in die Gegenwart hineingerissen; Mortimers „scheues" Auftreten, seine ersten Worte, die Überreichung der Karte bereiten auf Unerwartetes vor, der Inhalt der Karte und Mortimers kniefällige Bitte um Verzeihung geben Gewißheit, daß Marias schlimmster Feind in Wahrheit ihr treuester Freund ist. Welcher Umschlag! Paulets Neffe, der bisher der Königin selbst die geringste Höflichkeit versagte, zu ihren Füßen, und Maria, die eben noch in das Gefühl ihres Elends sich

festgesonnen hatte, mit einer Hoffnung beglückt, die so überraschend ihr aufleuchtet, daß sie zunächst noch nicht an sie glauben mag.

Man könnte unsere Szene eine Szene der Überraschungen nennen. Maria wird überrascht durch Mortimers Geständnis, Mortimers Geschichte ist eine Reihe von Überraschungen, das Urteil überrascht Maria, M. wiederum überrascht Mortimer durch die Erklärung, daß Leicester, ihr blutigster Verfolger, sie retten kann und will. — Man beachte übrigens die Wichtigkeit der Briefe in der M. St.; durch Briefe und briefartige Mitteilungen wie die Karte des Kardinals wirkt die Außenwelt auf Maria ein; durch Briefe wirkt vor allem M. aus ihrem Gefängnis in die Außenwelt hinaus. —

Mortimer ist die eine der drei Persönlichkeiten, die ein maskiertes Spiel spielen; neben ihn treten dann Leicester und „die königliche Heuchlerin"; man vergl. sein Spiel in II, 4, vor allem sein Heuchelspiel mit der heuchlerischen Elisabeth II, 5, endlich seine Demaskierung im Monolog II, 6. — Ehe M. erzählt, wie ihn Gott zum Retter der Maria gemacht hat, kündigt er die Ankunft „des verhaßten Menschen" an, der „den Schreckensauftrag" überbringen soll; so nahe ist der Königin die Gefahr gerückt, noch näher aber scheint der Retter zu sein.

b) Die Erzählung Mortimers ist ein Stück Epos inmitten des Dramas; der erzählende Charakter dieses epischen Elementes in der übrigens dramatisch sehr gespannten Szene tritt um so mehr heraus, als der Bericht Mortimers fast monologisch verläuft; die Worte Marias tragen den Charakter parenthetischer Zwischenbemerkungen und beeinflussen den Gang des Berichts fast gar nicht. Indes mangelt doch der Erzählung Mortimers nicht jene „höhere Bewegtheit", die Vischer von den in das Drama hineingenommenen epischen Elementen fordert. Zwar sind es keine äußeren Geschehnisse, deren rascher Verlauf der Erzählung dramatisches Leben verleiht, aber doch fehlt die dem Drama eigene Spannung und das Vorwärtsdrängen nicht. Der Erzählung ist das volle Interesse sicher, das wir der Entwicklung seelischen Lebens überhaupt, besonders aber dann entgegenbringen, wenn diese Entwicklung eine lebhaft verlaufende, einheitliche, überraschende ist. —

Mortimers Bericht beantwortet die Frage, wie der Neffe des Puritaners Paulet, der Jüngling, der ein „altenglisch Herz" mit auf seine Wanderung nahm, mit der Absicht, die papistische Königin, die Feindin Altenglands zu retten, heimkehren konnte. Die beiden Städte, in denen M. die entscheidenden Einflüsse erfuhr, waren Rom und Rheims; Rom machte den Puritaner zum Katholiken, Rheims den Katholiken zum Parteigänger der Papistin.

Die nüchterne Welt des Puritanismus war die Welt, in der M. aufgewachsen war; seine geistliche Heimat war die Kirche, die bei ihren gottesdienstlichen Handlungen alles Sinnenfällige und Sinnengefällige ausgerottet hat, deren Kultus sich (wie man gesagt hat) zum katholischen verhält wie das alte Testament zum sinnlich heitern Heidentum. In

dieser Welt war M. niemals heimisch geworden; seine „heftige sinnliche Energie“ — um einen Schillerschen Ausdruck zu gebrauchen — trieb ihn auf das Festland und ließ ihn das Land mit heißem Wunsche suchen, in dem mehr wie in einem andern Lande der Katholizismus durch prächtigen Pomp die Sinne gefangen nimmt und sich durch malerische Formen in die Seele schmeichelt (s. o. S. 18). Der Weg Mortimers zum Katholizismus geht durch die Kunst; eine Natur wie die seine, die in den Sinnen lebte und gewaltsam in der Welt des Unsinnlichen festgehalten war, mußte von einer Religion gewonnen werden, deren Kunst das Übersinnliche in sinnlichen Formen zu verkörpern trachtet und für das, was über der Erde ist, sich „Bildnisse und Gleichnisse“ schafft. Durch den Vorhof heidnischer Kunst (Säulen, Siegesbogen, Kolosseum) tritt er ein in das Heilige einer christlichen Kunst, die vor keinem künstlerischen Wagnis (Darstellung der Dreifaltigkeit) zurückschreckt und mit kindlichem Glauben das Sinnliche vergeistigt und das Geistige versinnlicht. Tiefer hinein in den Katholizismus mußte M. geführt werden, wenn er mit den „dumpfen Predigtstuben“ der Puritaner, in denen das körperlose Wort herrschte, den St. Petersdom verglich, in dem der Statthalter Christi unter sinnenbezaubernden Formen das Hochamt hielt. Die Bekehrung M.s vollendete der Kardinal von Guise; zu ihm wurde M. durch die Franzosen und Schotten geführt, an die er sich im Vollgefühl der erwachten Lebensfreude angeschlossen hatte. (Man bemerke, wie Mortimer der Maria immer näher gerückt wird.) Die Persönlichkeit „des königlichen Priesters“ mußte auf die für äußere Eindrücke so empfängliche Natur Mortimers mit unbedingter Überlegenheit einwirken; zudem war es eine leichte Arbeit, den ungeistigen, vom Sinnenschein der Kunst entzückten Jüngling zu überzeugen, daß die Augen sehen müssen, was das Herz glauben soll; leicht war ebenso für M., nachdem er den Glanz des Papsttums geschaut hatte, die Erkenntnis, daß die Kirche eines sichtbaren Hauptes bedürfe; endlich konnte sich ein Mensch, der dem engen, dumpfen Buch, der Bibel, Haß geschworen hatte, unmöglich gegen die Erkenntnis verschließen, daß auch die Tradition („Satzungen der Väter“) vom Geist der Wahrheit durchdrungen sei. — In Summa: Mortimer ist ein reiner Typus der Konvertiten, die nicht durch inneren Zweifel vom Protestantismus abgezogen und durch innere Überzeugung zum Katholizismus hingeführt sind, sondern die, von der Geistigkeit des Protestantismus abgestoßen, in die sinnlich heitere Kunstwelt des Katholizismus hineingezogen sind. — —

Der zweite Wendepunkt in den Wandererlebnissen M.s war seine Reise nach Rheims; wie ihn die Franzosen und Schotten dem Kardinal, dem Oheim Marias, zugeführt hatten, so vermittelt der Kardinal die Bekanntschaft M.s mit den schottischen Verbannten. In der Wohnung des Bischofs Leßley sieht M. das Bild der Königin; ein entscheidendes Ereignis! Wie vorher die religiösen Bilder M. der katholischen Kirche nahegebracht hatten, so bringt ihn jetzt das Bild der Maria der Königin

nahe. Den Eindruck des Rührenden, den das Bild erweckt, vertieft der Bischof; durch eine Skala von Gefühlen führt er den leicht Erregbaren immer tiefer in die Sympathie mit M. hinein: Die schönste aller Frauen duldet mehr als alle anderen — sie duldet um des Glaubens willen — sie duldet in M.s Vaterland — sie duldet in England, weil sie ein Recht auf England hat, d. h. sie duldet ohne Schuld. Mortimer, sonst den ersten Eindrücken hingegeben, prüft den Anspruch Marias auf den englischen Thron mit einer Sorgfalt, die sich nur daraus erklären läßt, daß seine altenglische Gesinnung der Kritik mehr Widerstand entgegensetzte als seine puritanische Sinnesweise; auch diese Prüfung ergiebt, daß M. thronberechtigt in England ist, daß also ihr gutes Recht ihr ganzes Unrecht ist. — Auf diese Weise der Maria gewonnen, mußte Mortimer die Übergabe der Königin in die Obhut seines Oheims als einen ihm geltenden göttlichen Ruf, die Königin zu befreien ansehn; er weiß sich von nun an als Sendbote des Himmels.

Bei den Worten: „Ich sah Euch, Königin, Euch selbst! Nicht Euer Bild" wird Mortimer aus dem epischen Ton zu einem Dithyrambus auf die Schönheit und Erhabenheit der königlichen Dulderin fortgerissen. Zum ersten Male kommt hier an der starken Wirkung auf Mortimer dem Zuschauer die sieghafte Frauenschönheit der Maria zum Bewußtsein; man empfindet, wie sehr der Reiz des Urbildes den Reiz des Abbildes übertrifft. („Die Würde hindert, daß die Liebe nicht zur Begierde wird"; „wo diese sich einmischt, muß es ... dem Betrachter an Sittlichkeit der Empfindungen mangeln". — Über Anmut und Würde S. 111. — Es will schon hier scheinen, als ob Mortimer bereits die zarte Grenzlinie, welche die Würde zwischen Liebe und Begierde zieht, überschritten hätte; vergl. III, 6.) —

c) Mitteilung des Urteils. Was der Zuschauer ahnte, wird ihm nun zur Gewißheit: Maria ist verurteilt. Noch mehr: Ober- und Unterhaus und die Stadt London fordern die Vollstreckung des Urteils; allerdings zögert Elisabeth noch, aber nur, damit man sie zu dem, was sie will, zwinge (Perspektive auf das entscheidende Moment in der Haupthandlung). — Die Königin ist auf eine Verurteilung zu lebenslänglichem Gefängnis gefaßt. M. muß es aussprechen, daß Elisabeth sie hinrichten lassen wird, weil nur ihr Tod Elisabeth vor ihren Rechtsansprüchen sichern kann (Aufdeckung des geheimsten Beweggrundes für Elisabeths Handeln). Maria sucht durch eine Reihe von Gründen die innere Unmöglichkeit einer Hinrichtung darzuthun. Obwohl Mortimer diese Gründe entweder nicht anerkennt oder widerlegt, bleibt Maria bei ihrer Auffassung; sie fürchtet nicht „den Henker", sondern „den Mörder" (s. I, 2).

d) Die Rettungspläne. α) Der Rettungsplan Mortimers; das Ziel ist Befreiung Marias, das Mittel Gewalt, die Handelnden zwölf zum Bunde vereinte Jünglinge. Eine böse Ahnung durchzuckt das Herz der Königin; sie sieht M. als einen Schicksalsgenossen derer,

die um ihretwillen den Tod gefunden haben. (In der „Ahnung“ der Maria ragt die dritte jener „Welten“ in die Tragödie herein, die der dramatische Dichter zur Anschauung bringen soll: die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen u. s. w. Vergl. Briefw. zwischen Schiller und Goethe I S. 347.) — Ohne zu erschrecken, stellt sich M. in genauer Wiederholung der Worte der Maria das Verderben der früheren Verschwörer vor die Seele; er bleibt bei seinem Plane. *β*) Der Rettungsplan der Maria; das Ziel ist Begnadigung durch einen freien Entschluß der Elisabeth, das Mittel Überredung durch Leicester; die handelnde Person ist Maria selbst, die Leicester durch Bild und Brief (II, 8) zu ihrem Werkzeug macht. Der Brief an Leicester ist der zweite der Briefe, durch die Maria für ihre Befreiung wirkt. Diese Wirkungsweise, die man eine actio in distans nennen könnte, ist die einzige, die der Gefangenen möglich ist; erst durch diese Briefe gewinnt Maria die Gelegenheit, persönlich für sich zu wirken (III, 4). Außer durch ihre Briefe wirkt M. in der Ferne und in die Ferne durch ihr Bild, sei es, daß wie bei Mortimer ein wirkliches Bild oder wie bei Leicester ein phantasiertes Bild (II, 8) von Einfluß wird; Marias Schönheit ist ein Machtmittel.

Die beiden Rettungspläne haben nichts miteinander gemein, als daß sie die Rettung Marias bezwecken; eine Verbindung der für Maria thätigen Mächte ist um dieser Verschiedenheit willen von vornherein ausgeschlossen; das Schicksal des einen Plans läßt die Ahnung Marias erkennen, das Schicksal des anderen kann auch kaum zweifelhaft sein, da er auf einen freien Entschluß eben der Elisabeth abzielt, die entschlossen ist, Maria zu töten. Doch bleibt hier ein „Vielleicht doch“, da Leicesters Stellung zu Elisabeth („Günstling“) ihm einen weittragenden Einfluß sichert.

Nach Fielitz’ Meinung besteht „die engste und notwendigste Bedeutung“ Mortimers darin, daß er den Verkehr zwischen Maria und Leicester ermöglicht; Fielitz scheint mithin zu glauben, daß die Genesis der Gestalt Mortimers aus der Notwendigkeit, eine Verbindung zwischen Maria und Leicester herzustellen erklärt werden müsse; Mortimer wäre mithin zunächst nur Bote und dann erst Repräsentant der fanatischen Verschwörer, die wiederholt das Leben Elisabeths bedroht hatten (Fielitz 65. 66). In Wahrheit besteht das umgekehrte Verhältnis: Mortimer entsprang der Phantasie des Dichters, weil er (aus dramatisch-technischen Gründen) eines Verschwörers bedurfte; erst nachher benutzte Sch. Mortimer, um zwischen Maria und Leicester zu vermitteln. S. oben S. 17.

Einzelnes. „Von meinem Oheim, dem Kardinal von Lothringen.“ Unter den Heerführern Franz’ I. befand sich ein Klaudius von Guise; aus seiner Ehe mit einer französischen Prinzessin stammten sechs Söhne und fünf Töchter; von letzteren war eine mit Jakob V. von Schottland vermählt; von den ersteren ragen besonders zwei hervor: Franz Guise, der Eroberer von Calais, und Karl, der Kardinalerzbischof von Rheims. Schiller charakterisiert den Kardinal als einen ehrsüchtigen, durch Wissen-

schaft und Beredsamkeit mächtigen Mann, der seine Privatleidenschaften mit dem Schwert der Religion bewaffnete (Gesch. d. franz. Unruhen S. 66 f.). Nach Philippson ragte er ebensosehr hervor durch feinste Bildung, beweglichsten und durchdringendsten Geist wie durch einen gänzlichen Mangel an moralischer Erhebung; seine Frömmigkeit war durchaus heuchlerisch, im Grunde war er ganz glaubenslos. Besonders gerühmt wird seine feine Beredsamkeit. Er leitete die Erziehung Marias; sein Einfluß auf ihr Geschick war verhängnisvoll; er vor allem setzte es durch, daß Franz II. und Maria Titel und Wappen von England annahmen. Zur Zeit unseres Stücks war er bereits 12 Jahre tot; genauer hätte statt seiner Louis, sein Neffe, der auch Kardinalerzbischof von Rheims war, genannt werden müssen. (Düntzer S. 121.) — Rheims war der Sitz eines Seminars für schottische und englische Priester, „eine wahre Erziehungsanstalt für Fanatiker und Vaterlandsverräter"; außerdem gab es in Rom selbst unter Leitung der Jesuiten ein englisches Kolleg, gestiftet zur Ausbreitung der katholischen Lehre in der Heimat; sie organisierten den Kampf gegen Elisabeth, „die ruchlose Jesabel" (Philippson S. 211). — Thomas Morgan, ein Engländer (!), war 1573 wegen seiner Pläne zu gunsten Marias aus England vertrieben worden. Leßley, Bischof von Roß, wurde als „Urheber und Beförderer aller Verschwörungen" gegen Elisabeth (Rapin) gleichfalls 1573 aus England vertrieben; er hatte an der Verschwörung Norfolks teilgenommen. — „Nicht dieser Afterkönigin" u. s. w. Die Ehe Heinrichs VIII. mit seiner zweiten Gemahlin Anna Boleyn war vom römischen Papste nicht anerkannt; Elisabeth, die Tochter aus dieser Ehe, war durch eine niemals zurückgenommene Parlamentsakte als Bastard erklärt; übrigens hatte Heinrich VIII. in seinem Testament das Thronrecht Elisabeths anerkannt (Rapin S. 160). — „Um diese Zeit kam mir die Kunde zu" u. s. w. Nachdem M. der Obhut Shrewsburys entzogen war, wurde sie zunächst nach Tutbury unter die Aufsicht Sadlers und Sommers gebracht. — „Raubt Euch des Kerkers Schmach von Eurem Schönheitsglanze." Alle Zeitgenossen Marias erkannten ihr nach Robertson die vollkommenste Schönheit des Gesichts und der Gestalt zu; ihre Statur war von einer Höhe, die bis zum Majestätischen stieg; sie tanzte, ging und ritt mit der gleichen Anmut. Gegen das Ende ihres Lebens fing sie jedoch an beleibt zu werden, ihr langes Gefängnis in den alten Schlössern hatte ihr eine Gliederlähmung zugezogen (II, 186). Schillers Maria strahlt bis zum letzten Augenblick in Schönheitsglanz, wie er auch ihre Gefangenschaft und ihr Lebensalter verkürzt; jene von 19 Jahren auf etwa 7 Jahre, dieses von 45 Jahren auf 25 Jahre. —

Szene 7.

In dem Briefe vom 26. April 1799 schreibt Sch. an Goethe: „Ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie gleich mit der

Verurteilung anzufangen.“ Es war jedenfalls der Entwurf unserer Szene, der dem Dichter diese Möglichkeit eröffnete; sie ermöglicht ihm, von der Darstellung der Staatsaktion des Prozesses abzusehn und uns sofort in die Zustände zu versetzen, wie sie sich infolge der Verurteilung entwickeln. Die 7. Szene ist das typische Musterbild einer Expositionsszene, d. h. einer Szene, welche die Handlung nicht weiterführt, sondern die Klärung der Lage bezweckt. — Die Exposition des Prozesses und der Gerichtsform hat eine Tendenz zur Trockenheit (Br. an G. vom 12. Juli 1799). Sch. überwand diese Schwierigkeit, indem er den geschichtlichen Stoff in dramatisch-lebhafte Wechselrede umsetzte. Wir werden Zuschauer eines gewaltigen Redekampfes (ἀγών) zwischen „dem ungelehrten Weibe“ und „dem kunstfertigen Redner“, der nach mehreren Waffengängen mit einer völligen Niederlage „der Kunstfertigkeit“ endigt. Die juristischen Argumente in unserer Szene hat Sch. fast sämtlich aus Rapin entnommen; s. oben S. 8 f. Teilweise waren sie ihm auch bereits in der Form von Einwänden Marias gegen ihre Ankläger gegeben. Seine dramatische Gestaltungskraft zeigt sich darin, daß er diese Einwände zusammen mit den kritischen Bedenken Rapins zu einer dialogischen Gegenüberstellung des Pro und Contra verarbeitet, die kein Bedenken bezüglich der Rechtswidrigkeit der Anklage, des Verfahrens, des Urteils übrigläßt. So bestätigt unsere Szene den vorläufigen Totaleindruck, den man durch die zahlreichen Hindeutungen in früheren Szenen erhalten hatte (Sz. 1. 2. 4. 6). —

Maria und Burleigh. Dieselbe Maria, die in der Gegenüberstellung mit Mortimer im ganzen Zauber ihrer Frauenschönheit erscheint, entfaltet Burleigh gegenüber die ganze Schärfe eines männlichen Geistes; sie beherrscht die Lage mit souveräner Ruhe; Unwille und Klage liegen ihr gleich fern. Ihr gegenüber erscheint Burleigh in der ganzen Kläglichkeit eines Anwalts, der eine verlorene Sache verteidigt. Es ist geradezu unerfindlich, wie Rötscher („Entwicklung dramat. Charaktere“) bei unserer Szene von einer staatsmännischen Gewandtheit, welche jeden Einwand Marias gegen das Verfahren des Gerichtshofs mit Festigkeit und Klugheit zurückschlägt, reden kann. Ebenso verfehlt ist es, wenn R. verlangt, B.s Redevirtuosität solle auf uns nicht wie rhetorische Kunstfertigkeit, sondern als der Ausdruck einer tiefen Überzeugung wirken. Entweder war B. von der Wahrheit seiner Aussagen überzeugt, und dann müßte man an der Klarheit seines Denkens zweifeln, oder seine Worte sind nichts als rhetorische Spiegelfechterei, und dann muß man seine Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit in Frage stellen. Letzteres ist, wie schon die erste Totalauffassung ergiebt, die richtige Ansicht. Burleigh ist ein Gattungscharakter; er ist der Typus eines Staatsmanns, dessen Handeln nur von der Staatsklugheit, nicht von der Gerechtigkeit und Billigkeit bestimmt wird, der in einem Falle des Konflikts zwischen politischen und sittlichen Interessen unbedingt die ersteren verfolgt; das Entscheidende ist für ihn das politisch Notwendige. Er ist allerdings nicht brutal genug,

um auf den Schein der Gerechtigkeit zu verzichten; seine glänzende Beredsamkeit ist für ihn das Mittel, Ungerechtigkeiten zu verdecken. B. gehört in die Reihe unwahrhaftiger Charaktere, die Schiller in der M. St. nebeneinander stellt; die differentia specifica seiner Unwahrhaftigkeit ist die Verwertung seiner unwahrhaftigen Rede- und Handlungsweise im Dienste unpersönlicher Zwecke. —

„Hört es mit Gleichmut an, was er Euch bringt," hatte Mortimer gemahnt; aber nicht Gleichmut, auch nicht Ergebung, wie Paulet sie empfiehlt, sondern Würde, „die der Unschuld ziemt," ist das Merkmal der Haltung Marias.

A. Der erste Teil des Dialogs dreht sich um die Zuständigkeit des Gerichtshofs. 1. Der beabsichtigten Verkündigung des Urteils schickte B. die Behauptung voraus: „Ihr habt Euch dem Gericht der Zweiundvierzig unterworfen." M. widerlegt die Behauptung: Sie hat sich nicht unterworfen, sie konnte sich nicht unterwerfen, denn sie wußte sich als Königin, und Könige können nach einem allgemeinen Gesetze nur von Königen gerichtet werden. „Nur Könige sind meine Peers" (Höhe). (M. ist von der Würde ihres königlichen Amtes voll durchdrungen; sie ist nicht Privatperson, sondern Amtsträgerin; sie ist verpflichtet, ihre Würde, die Würde ihres Volkes, ihres Sohnes, aller Fürsten durch ihr Thun aufrechtzuerhalten.) Durch ein englisches Gesetz hat M. die Gesetzwidrigkeit des in England gegen sie eingeleiteten Verfahrens bewiesen (a). — B. versucht seine Behauptung zu beweisen: Durch das Anhören der Klageartikel hat M. scheinbar die Zuständigkeit der Richter anerkannt. M. widerlegt den Beweis durch Aufdeckung des geschichtlichen Sachverhaltes (b). — 2. Nachdem B. vergebens zu beweisen versucht hat, daß M. die Richter anerkannt hat, erklärt er diese Anerkennung für eine leere Förmlichkeit. Das Gericht ist zuständig, denn M. atmet Englands Luft und genießt den Schutz des Gesetzes, sie ist mithin dem Gesetz unterthan. Mit bitterer Ironie weist M. den Beweis, mit königlicher Würde die Behauptung zurück. „Bin eine freie Königin des Auslands" (Höhe) (a). — B. weicht zurück; er erkennt die Widerlegung an, wenn er von dem „königlichen Gast" spricht. Indes richtet er von dem Standpunkt, auf welchen er gedrängt ist, einen neuen Schlag gegen die Königin: Auch der königliche Gast darf nicht ungestraft freveln. — M. antwortet mit dem Gegenschlag, den sie schon vorher führte: „Die Richter sind es nur, die ich verwerfe." (b.)

B. Burleigh ist zu Ende. Die Fortsetzung seiner Verteidigung des Verfahrens gegen M. ermöglicht er sich durch eine mutatio elenchi, d. h. eine bewußte Veränderung des Streitpunktes. M. hatte die Richter verworfen, weil sie nicht ihre „Peers" waren; B. argumentiert, als habe M. sie verworfen, weil sie moralisch zweifelhaft wären; er betont ihre Selbständigkeit, die ihre Wahrhaftigkeit, sowie ihre Erhabenheit über Fürstenfurcht und Bestechung verbürge; er bietet die ganze Gewalt seiner Beredsamkeit auf, um zu beweisen, was nicht zu beweisen war. M. be-

antwortet die laudatio mit einer vernichtenden Kritik der Peerschaft Englands; sie führt den Thatsachenbeweis für die sklavenhafte Unterwürfigkeit der Peers, die aus Fürstenfurcht und um Fürstengunst nicht nur ihre rechtlichen, sondern auch ihre religiösen Überzeugungen (und letztere viermal) vertauschten (a). Nach B.s kurzer Zwischenrede, die M.s Beweis nicht widerlegt, sondern indirekt anerkennt, sondert M. in seiner captatio benevolentiae von ihren gerichteten Richtern zunächst Burleigh ab; sie rühmt seine Unbestechlichkeit und seine selbstlose Politik; aber freilich nicht ohne aus seinem Eifer für den Staatsvorteil die Möglichkeit eines ungerechten Verfahrens zu folgern. (Man achte auf die Feinheit, mit der M. ihr Mißtrauen in die Mahnung kleidet: „Mißtraut Euch, edler Lord".) Neben B. rückt M. die andern „edlen Männer" unter ihren Richtern, die wohl gerecht sein wollen, aber nicht gerecht sein können, weil für sie, die Protestanten und „Eiferer für Englands Wohl", Maria die Papistin und die Königin von Schottland ist. Mit großer dialektischer Kunst hat so die Angeklagte ein Urteil über ihre Richter entwickelt, das begründeten Verdacht gegen das Urteil dieser Richter über die Angeklagte erwecken muß: Der Mehrzahl der Richter fehlt es an dem Willen, das Recht zu finden, der Minderzahl (den „edlen Männern") fehlt es am Können. Zum Beweise dafür, daß der Brite gegen den Schotten nicht gerecht sein könne, verweist M. auf einen „Brauch", der Gesetzeskraft besaß; nach diesem Brauche durften Briten und Schotten nicht gegeneinander zeugen; gegen den Sinn dieses Gesetzes hatte man verstoßen, als man die schottische Königin durch Briten richten ließ (b). Uralt ist die Feindschaft zwischen Briten und Schotten, die Feindschaft kann erst enden, wenn beide durch ein Parlament und ein Szepter geeinigt sind — so spinnen sich die Gedanken Marias weiter fort; B.s Zwischenfrage wird ihr Anlaß, wehmütig von der bitteren Schicksalsironie zu sprechen, daß sie, deren heißer Wunsch es war, die alte Zwietracht der beiden Völker in Frieden aufzulösen, ein Opfer ihres Hasses geworden ist.

C. Der letzte Waffengang. Der Streit dreht sich nunmehr um die Kernfrage, die Schuld Marias. Die Hauptanklage war auf Grund einer Parlamentsakte erhoben (s. oben S. 8). M. macht diese gesetzliche Unterlage des Verfahrens und damit das Verfahren selbst durch den Hinweis auf den Zweck der Akte verdächtig. Das wesentliche Moment der Verdächtigung, die Abzweckung der Akte auf M., gesteht B. zu; seine Gegenerklärung: „Zu Eurer Warnung sollte sie gereichen," darf man billig anzweifeln (a). Die Anklage selbst lautete auf Teilnahme an der Verschwörung Babingtons durch Einverständnis, Mitwissen und intellektuelle Leitung; der Beweis für die Anklage war auf Grund von Briefen der Königin geführt worden. Den Wert dieses Beweismittels vernichtet M. leichter Hand: Die Dokumente, welche gegen sie zeugen, sind Kopien, deren Beweiswert erst wieder zu beweisen ist. Doch es scheint, als sei er durch die Zeugenaussagen Babingtons sowie der

Schreiber Kurl und Nau bewiesen. Indes — wie zweifelhaft wird zunächst die Aussage Babingtons, da man, obwohl man es konnte, den Zeugen nicht Stirn gegen Stirn der Königin gegenüberstellte! Auf Marias „Warum?" hat denn auch B. keine Antwort. Noch schlimmer steht es mit dem Wert der Aussagen Kurls und Naus. Denn zunächst beruht der Wert dieser Aussagen auf der Treue und dem Glauben solcher Leute, die Treue und Glauben brachen, als sie diese Aussagen machten; und zweitens: Diese Zeugen leben noch; wie bedenklich, daß man auch sie der Königin nicht gegenübergestellt hat! Zumal da ein Gesetz ausdrücklich befiehlt, den Kläger dem Beklagten gegenüberzustellen (NB. das dritte Gesetz, dessen Nichtachtung M. nachweist) (b).

D. Auf das dreimalige, heftig andringende „Warum?" M.s hat B. nichts zu erwidern; er thut das Schlimmste, was möglich war, er bleibt nicht bei der Sache („Bleibt bei der Sache!"). Von der Hauptanklage geht er zu Nebenanklagen über. In der Antwort auf die letzte derselben erreicht die Königin den Höhepunkt ihrer Selbstverteidigung. Der Rechtsstreit mit M. ruht wie jeder Rechtsstreit auf der Voraussetzung, daß zwischen den Rechtenden ein Rechtsverhältnis besteht; mit genialem Scharfsinn deckt M. die Nichtexistenz dieser Voraussetzung auf. Von vornherein hat sich England M. gegenüber nicht auf den Boden des Rechts gestellt; die Gefangennahme M.s war nichts als ein brutaler Gewaltakt, und so kann zwischen M. und England nicht von Recht, sondern nur von Gewalt die Rede sein. Hätte M. gewaltsame Befreiungsversuche gemacht, so hätte sie nichts gethan als Gewalt mit Gewalt erwidert; ja selbst ein Mord würde sie keinem Rechtsspruch unterwerfen.

So ist denn Punkt für Punkt das Prozeßverfahren der Kritik der „ungelehrten" Königin erlegen; nicht nur das Wie des Prozeßverfahrens, sondern auch das Daß erscheint als Ungerechtigkeit. — Auf Burleighs Warnung: „Nicht auf der Stärke schrecklich Recht beruft Euch!" bricht Marias Haß gegen die Königin El. los. (Man beachte den 8maligen Imperativ!) Es fällt wie ein Schlaglicht auf Elisabeths innerste Absichten: Der ganze Prozeß ist für El. nichts weiter als ein Mittel, der Gewaltthat den Schein eines Rechtsaktes zu geben; er ist ein Gaukelspiel. Epigrammatisch scharf sagt M: „Ermorden lassen kann sie mich, nicht richten!" und „Was sie ist, das wage sie zu scheinen!"

Einzelnes. William Cecil, Baron von Burleigh, war der begabteste und entschlossenste Staatsmann seiner Zeit (geb. 1520). Unter Heinrich VIII. trat er in den Staatsdienst und stieg unter dem Protektorat des Herzogs von Somerset zu dem Posten eines Staatssekretärs empor. In dasselbe Amt berief ihn Elisabeth bei ihrer Thronbesteigung; er nahm in ihrem Staatsrate „infolge seiner hohen politischen Einsicht, seiner Geschäftsgewandtheit, seines mutigen Zugreifens" bald die erste Stelle ein. Des Ziel seiner Politik war, England zum Hort des Protestantismus in der ganzen Welt zu machen; die Mittel seiner Politik waren nicht selten täuschende List und rechtlose Gewalt. (Der erbittertste Gegner

Cecils war Robert Dudley, Earl von Leicester.) Anzuerkennen ist die Unermüdlichkeit, mit der er all sein Denken und alle seine Thätigkeit dem Dienste des Staates und seiner Souveränin widmete (Philippson S. 189 f.; 224). —

Anthony Babington war ein Edelmann, der als junger Mensch im Hause Shrewsburys Pagendienste gethan und später den Verkehr zwischen Maria und dem Erzbischofe von Glasgow vermittelt hatte. An ihn wurden im J. 1586 zwei Mordemissäre gewiesen, die gegen Elisabeth ausgesandt waren, John Savage (s. III, 8) und John Ballard. Es bildete sich nun eine Verschwörung gegen Elisabeths Leben; unter den Gesinnungsgenossen befanden sich aber auch zwei der geschicktesten Agenten des Staatssekretärs Walsingham. Da die Minister Elisabeths das Interesse hatten, Material zu einer Anklage gegen Maria zu erhalten, schritten sie zunächst nicht gegen die Verschwörer ein; wohl aber wurden die Briefe, welche die Verschwörer mit Maria austauschten, erbrochen und entziffert.

M. wurde von den Verschworenen lange im Unklaren darüber gelassen, daß die Verschwörung Babingtons vor allem auf die Ermordung Elisabeths abziele.

Unglücklicherweise erhielt die Gefangene noch genauere Kenntnis, kurz ehe die Regierung einschritt. Maria beantwortete den Brief, in dem ihr B. den Plan der Verschwörung mitgeteilt hatte; sie lobte in ihrem Schreiben seinen Eifer, billigte das Unternehmen und gab genaue Ratschläge für ihre Befreiung. Unmittelbar nachdem dieser Brief in die Hände Walsinghams gelangt war, schritt er ein; eine Anzahl der Verschworenen, unter ihnen Babington, Savage, Ballard, Tichbourne, wurden gefangen genommen und hingerichtet. Den Leitern der Verschwörung riß der Henker, während sie noch am Leben waren, den Leib auf (II, 6; siehe Gädeke S. 291—299). — Nach Gädeke würde M. den Mordplan gegen El. nicht nur gekannt, sondern auch gebilligt haben. Schiller richtete sich nach Cambden, an dessen Darstellung übrigens Rapin die Auszüge aus den entscheidenden Briefen vermißt; nach Rapins Vermutung erklärt sich die Weglassung aus der Parteilichkeit Cambdens für M. — Während der Prozeßverhandlungen rief M. Gott zum Zeugen an, daß sie nie an einer Verschwörung gegen das Leben Elisabeths Anteil genommen und nie eine solche Unternehmung gebilligt habe (Gädeke S. 314). Nach Gädekes Erzählung bewies indessen Burleigh die Echtheit der Schriftstücke (a. a. O.). War dieser Beweis wirklich ein Beweis, so nimmt eins sehr wunder: Als der Gerichtshof das Todesurteil über M. aussprach, ging er dabei nicht von den Briefen aus, die doch, wenn sie echt waren, M. schwer belasteten, sondern von der Ansicht Burleighs, „daß eine Einwilligung M.s in ein persönliches Attentat auf die Königin von England für ihre Schuld gar nicht erforderlich sei, da die Rebellion, welche sie (eingestandenermaßen!) erregen gewollt, sich gar nicht denken lasse, ohne die Königin wie in ihrer Regierung so in ihrem Leben zu gefährden" (318). Es will scheinen, als hätte der Gerichtshof den

indirekten Beweis dem direkten vorgezogen, weil letzterer nicht in stichhaltiger Weise erbracht war. — Während der Verhandlungen bewies sich Maria als „eine ungewöhnlich begabte Frau, deren Geistesgaben in nichts durch die harte Unbill ihrer langen Gefangenschaft gelitten hatten"; ihre Beredsamkeit und Kühnheit, ihr juristisch klares Denken setzte ihre Gegner in Verwunderung und bisweilen in Verlegenheit. Dazu kam die Würde ihrer Haltung; sie ließ keinen Augenblick den Verdacht entstehn, als fürchte sie sich. Ihr Benehmen machte nach Paulets Bericht den Eindruck, als wenn es sich um den Prozeß einer ganz anderen Persönlichkeit handle (Gädeke S. 313). Schiller hat also durch die Burleigh-Szene denselben Totaleindruck hervorgerufen, den Marias Auftreten geschichtlich während der Verhandlungen gemacht hatte. —

„Ich sehe diesen hohen Adel Englands" u. s. w. Nach Ranke erscheint England unter Heinrich VIII., wenn jemals, als ein Gemeinwesen mit einem Gesamtwillen, von dem keine Abweichung gestattet war. Er nahm auf das Parlament Rücksicht, hielt es aber stets unter seinem beherrschenden Einfluß. „Niemals hat ein anderer Fürst ergebenere Parlamente um sich gesehn." Sie haben seinen Befehlen Gesetzeskraft beigelegt und es ihm überlassen, über die Thronfolge nach seinen wechselnden Neigungen zu verfügen (S. 162). Beim Regierungsantritt der katholischen Maria bemerkt Rapin:

Die Ehescheidungen Heinrichs VIII., die Parlamentsakte, welche dieselben bestätigten, andere Akte, welche diese Parlamentsakte zu widerrufen schienen, das Heinrich VIII. gegebene Recht, selbst seine Nachfolger zu ernennen, endlich das Testament des Königs hatte die Frage der Nachfolge gänzlich verwirrt. Die Verwirrung entstand dadurch, daß die Parlamente bei ihren gesetzgeberischen Handlungen nicht Gerechtigkeit und Billigkeit im Auge gehabt hatten, sondern den Wunsch, „einem Fürsten zu gefallen, dem etwas zu verweigern gefährlich war" (S. 81). Im J. 1536 bestätigte eine Parlamentsakte die Ehescheidungen Heinrichs von Katharina von Aragonien und Anna Boleyn; die Kinder aus den Ehen mit den beiden Frauen, Maria und Elisabeth, wurden für Bastarde und nicht nachfolgeberechtigt erklärt. Im J. 1554 ordnete indes eine neue Parlamentsakte die Thronfolge in der Weise, daß zwar Eduard, der Sohn der Johanna Seymour, als in erster Linie, Maria und Elisabeth aber als in zweiter Linie thronberechtigt anerkannt wurden. — „Ich sehe diese würd'gen Peers" u. s. w. Voltaire, Essai sur les moeurs VI, S. 61: Le parlement avait condamné tour-à-tour les York et les Lancastre, il poursuivit sous Henri VIII. les protestants, il les encouragea sous Edouard VI., il les brûla sous Marie (s. Boxberger z. St.). — „Drum ist herkömmlich seit der Väter grauer Zeit"; das Rechtsbedenken gegen ein Zeugnis von Schotten wider Engländer und umgekehrt erhob der Bischof von Roß, als er wegen Landesverrats angeklagt war (Rapin S. 331); Sch. legt es der Maria in den Mund, ein Beweis, wie er von allem Besitz ergreift, was die Geschichte Brauchbares hat. — „Ja

ich gesteh's, daß ich die Hoffnung nährte." Auf ihrem Todesgange sprach Maria betend: „Tu Deus, qui ipsa veritas, et intimos animi mei recessus penitus et vere nosti, noris quantopere expetierim, ut Angliae et Scotiae regna in unum coalescerent." —

Mendoza, seit 1578 Gesandter Philipps II. in London, war einer der hervorragendsten Diplomaten seiner Zeit; gleich nach seiner Ankunft in England wurde er der Mittelpunkt der katholischen Umtriebe in England. Es handelte sich damals um einen Einfall in England, dessen Zweck die Befreiung und Wiedereinsetzung Marias war; der Plan war in großem Maßstabe entworfen: Auswärtige Truppen sollten mit dem schottischen Adel zusammenwirken, eine Massenerhebung der englischen Katholiken war von den Jesuiten in Rheims in Aussicht gestellt, der Papst wirkte thatkräftig für die Unternehmung. Es gelang jedoch Walsingham die Verschwörung zu entdecken. Die vornehmsten Verschwörer wurden gefangen gesetzt; Mendoza erhielt seine Pässe und verließ England (1584). Er wurde dann Gesandter Spaniens in Paris; er stand von hier aus mit Babington in engster Verbindung.

Szene 8.

Schlußakkord. Wurde bereits durch Sz. 1 darauf hingewiesen, daß es Marias Geschick ist, Gewalt zu erleiden, so zeigt Sz. 8, daß ihre Feinde selbst vor der äußersten Gewaltthat nicht zurückschrecken. Sz. 8 zeigt ein Doppelgesicht; das eine ist der voraufgehenden Sz. zugekehrt, das andere sieht in den folgenden Akt. Zunächst zwei Zeugnisse zu gunsten Marias, und zwar Zeugnisse von Feinden: Burleigh muß den ungebrochenen Stolz und die Unerschütterlichkeit der Königin anerkennen, Paulet, der I, 2 der Königin versichert hatte: „Recht soll Euch werden. Zweifelt nicht daran!" muß zugestehn: „Es sind Unziemlichkeiten vorgegangen in diesem Rechtsstreit." Jenes Zeugnis besagt eine Anerkennung der Person, dieses eine Anerkennung der Sache Marias; beide Zeugnisse sind übrigens charakteristisch für die Zeugen: Der eine hat kein Auge für das Recht, der andere hat kein Auge für den Stolz der Königin. — Das Hauptstück der Szene bringt eine Art ἀγών; das Kampfobjekt ist die Ehre Paulets; auf der einen Seite vielverschlagene Gewissenlosigkeit, auf der andern geradsinnige Gewissenhaftigkeit; auf der einen Seite Burleigh, dem Gerechtigkeit nichts, der Schein der Gerechtigkeit alles ist, auf der andern Paulet, dem die Gerechtigkeit alles, der Schein aber nichts ist. („Nicht der laute, nur der gerechte Tadel kann verletzen.") Was Maria geahnt hatte, geschieht in unserer Sz.: Elisabeth sucht einen Meuchelmörder, sie tritt nicht selbst auf, aber man sieht und hört sie. Ihr schnöder Antrag scheitert an einem Faktor, der in ihrer Rechnung fehlte, am Gewissen. Sie bleibt vor dem Entweder-Oder stehn, vor dem sie stand: Sie muß entweder auf ihrem Throne zittern, oder die blutsverwandte Königin töten. Tertium non est! Maria ist sicher in der Hut Paulets, der seinen und Elisabeths Ruf hütet, und der

Maria bewahrt, daß sie nichts Böses thut, aber auch nichts Böses erfährt.

Rückblick auf den I. Aufzug. Der Schauplatz der Handlung ist ein „Kerker“; schon der Schauplatz verrät, wie schmachvoll Maria behandelt wird. In schneidendem Gegensatz zu den „kahlen Wänden“ steht der „Schönheitsglanz“ und noch mehr die königliche Würde Marias. Der Tag, an welchem der I. Aufzug spielt, ist Darnleys Todestag; der Tag bedingt die Grundstimmung, welche die Seele der Königin beherrscht und die sich I, 4 rein und deutlich ausspricht. Mit großer Kunst führt der Dichter in die Geschichte Marias ein: Klagen und Anklagen rollen alle Epochen des schicksalsvollen Lebens auf. Man sieht mit der Königin auf einen peinlich langen Monat zurück, der seit dem Prozeßverfahren verstrichen ist; vor diesem Monat liegen peinlich lange Jahre der Gefangenschaft; scharf tritt der verhängnisvolle Wendepunkt, die Ankunft in England heraus; lange weilt der Blick auf der verhängnisvollen That der Königin, durch die ihr weiteres Leben eine einzige große Katastrophe wurde; schnell streift das Auge „alte Herrlichkeit“, um sich in der Ferne der glücklichen Jugend der Königin zu verlieren. Der Tag, an dem der Aufzug spielt, leitet die Katastrophe in der großen Lebenskatastrophe Marias ein.

Von den handelnden Personen der Tragödie ist die Hauptgegenspielerin, Elisabeth noch nicht in persona aufgetreten; ebenso fehlen noch die übrigen zur Elisabeth-Gruppe gehörigen Personen außer Burleigh. Indes wirkt Elisabeth bereits auf den Gang der Handlung ein durch Burleigh, den Vollstrecker ihrer stummen Befehle. Die Grundlinien ihres Charakters sind gezogen, man weiß, wessen man sich bei ihr gewärtigen darf. Im Mittelpunkt des Interesses steht Maria. Ihr Bild, dessen Umrisse zunächst undeutlich waren, ist am Ende des Aktes scharf gezeichnet; die entstellenden Linien, die der Haß in ihr Bild eingezeichnet hatte, sind getilgt. Am deutlichsten prägt sich in diesem Bilde der Zug der Erhabenheit aus; sie ist nicht nur die duldende Königin, sondern vor allem die königliche Dulderin; Marias Schicksal ist furchtbar, aber sie ist größer als ihr Schicksal; sie lehrt uns, um mit Schiller zu sprechen, „den Dämon“ in uns kennen, d. h. die innere Kraft des Gemüts, die über die Leiden unserer Sinnlichkeit erhebt. Sie ist „in Ketten frei“. Jeder Zoll an ihr ist Königin, obwohl entthront, weiß sie sich als Trägerin königlicher Würde; sie ist im englischen Kerker Königin von Schottland, sie wahrt in ihrer Würde zugleich die Würde ihres Volkes und die Würde des Fürstentums überhaupt. Sie verkörpert die königliche majestas. Aufrechterhaltung der königlichen Würde inmitten aller äußeren Erniedrigung ist „das Pathos“ der Königin; dieses „Pathos“ imponiert, es ist eine Macht, welche der Königin den Sieg über ihr Schicksal sichert. — M. führt uns hinein in die Sphäre „des negativ Pathetischen“, wie sie Vischer (Ästhetik I, S. 268) nennt; dieser Sphäre kann man das bekannte Wort Senecas vorsetzen: „Ecce spectaculum dignum, ad quod

respiciat intentus operi suo Deus: vir fortis cum mala fortuna compositus“ (Vischer a. a. O.). Vergl. auch das andere Wort Senecas: „Vir fortis est omnibus externis potentior, nec hoc dico: non sentit illa, sed vincit.“ In Maria stellt sich die „Erhabenheit der Fassung“ dar. Diese Erhabenheit aber ist zugleich rührend, denn sie macht sich nicht mit Härte und Strenge, sondern mit Milde und Sanftmut geltend (vergl. I, 6: „Wär' er, wie ich, ein Zeuge Eurer Leiden, der Sanftmut Zeuge und der edeln Fassung, womit Ihr das Unwürdige erduldet“). In dieser Sanftmut wurzelt jene „Macht auf die Gemüter“, die Burleigh fürchtet (I, 8), und die Mortimer so gewaltig anzieht (attrativa); diese Sanftmut im Leiden war es, die dem Bilde Marias so „rührend wundersamen Reiz“ verlieh und Mortimer in tiefster Seele ergriff (I, 6).

Zu dieser Erhabenheit der Seele tritt die Erhabenheit der geistigen Kraft, die Maria in dem Ringen mit dem Staatsmann Burleigh beweist. — Über die zweite Hauptform des Erhabenen, neben dem Erhabenen der Fassung, s. oben S. 17 und zu Sz. 4. Es dürfte klar sein, daß „die Erhabenheit der Handlung“ in Maria bis jetzt noch nicht zur reinen Darstellung gekommen ist; sie büßt allerdings ihre Schuld, aber das Bewußtsein ihrer Schuld macht sie nicht so elend, daß sie auf die Lebensfreude freiwillig verzichtete und ihren Tod schon jetzt als eine notwendige Sühne ihrer eigenen Blutthat ansähe; die vollkommene Erhabenheit wird erreicht werden, wenn M. ihren Tod nicht mehr als ein ihr von den Feinden angethanes Unrecht, sondern als eine ihr von Gott als Sühnmittel gewährte Gnade ansieht. Die Voraussetzung für diesen Entwicklungsprozeß ist in der Rücksichtslosigkeit gegeben, mit der M. ihre Schuld erkennt und bekennt. — Neben Maria steht, durch Teilnahme an ihrem Leiden ihr nahegerückt, Kennedy, die Pflegerin ihrer Kindheit, die Warnerin ihrer Jugend, die Dienerin, Ratgeberin, Genossin ihrer Leidenszeit. „Zärtlichkeit“ ist das Kennzeichen ihrer Empfindung für Maria. Sie wird von den Leiden der Königin, über welche diese selbst sich erhebt, niedergedrückt; sie wallt zornig auf, wo M. sanftmütig duldet. —

Durch den Zauber der Schönheit Marias, ihren rührend wundersamen Reiz, ihre edle Fassung ist Mortimer zur Königin hinübergezogen; er ist der Vertreter aller jener tollkühnen Männer und Helden, die sich „wetteifernd“ für Maria ins Verderben stürzten; seine „Seelengeschichte“ zeigt, wie er Maria immer näher gerückt ist. Das Kennzeichen seiner Empfindung für M. ist leidenschaftliche Hingebung. — Maria gegenüber stehen Paulet und Burleigh, jener ein Feind ihrer Laster, dieser ein Feind ihrer Existenz; das Kennzeichen der Empfindungen Paulets gegenüber der Königin ist eine von strengem Rechtsgefühl getragene Abneigung gegen die Feindin seines Glaubens, seines Volkes, seiner Königin; das Kennzeichen der Empfindungen Burleighs ist ein vor Gewalt nicht zurückscheuender Haß gegen eine Fürstin, an der er nichts haßt, als daß sie ist. — —

Die Handlung unseres Aktes ist wenig bewegt; er kennzeichnet sich dadurch als Expositionsakt; das, was geschieht, wird in der glück-

lichsten Weise dazu benutzt, um zu „exponieren", was geschehen ist, und was man kennen muß, um zu verstehn, was geschehen wird. Vor allem wird nach Euripidischer Methode der innere Seelenzustand der handelnden Personen aufgedeckt, wie er durch die Vergangenheit bedingt ist. So wird Sz. 1 z. B. der Seelenzustand Paulets, Sz. 2 und 4 der Seelenzustand Marias, Sz. 6 der Seelenzustand Mortimers geschildert. Schiller erreicht hier durch seine Seelenmalerei das, was Goethe an Shakespeare rühmt: Man erfährt, wie den Menschen zu Mute ist. In Summa: Der erste Akt hat einen epischen Charakter, jedoch ist das Epische überall dramatisch belebt. Das Eigenartige des ersten Aktes der M. St. ist aber das Sichtbarwerden der Katastrophe gleich in den ersten Szenen. Mit Recht erinnert Bellermann (II, S. 190) dabei an das 48. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Hier tadelt Lessing das Jagen nach dem armseligen Vergnügen der Überraschung. „.. was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, soviel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehn haben." Er citiert das Wort Diderots: „Ich dächte.., es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in den ersten Szenen verraten würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge." Besonders charakteristisch ist noch eine andere Bemerkung Diderots, die Lessing im weiteren Verlauf citiert: „Wer in einem Augenblick getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt?" Über der ganzen Tragödie hängt von Anfang bis zum Ende ein schweres Gewitter; man ahnt von vornherein, daß der tödliche Strahl herniederzucken muß; man wird den Druck der Gewitterschwüle nicht los, auch wenn es bisweilen scheint, als könne das Wetter noch verjagt werden. Gerade in unserer Zeit, wo die Dichter häufig auf Überraschungen hinarbeiten, muß darauf hingewiesen werden, daß Lessing und Schiller den Reiz der Überraschung („die Ergötzung einer kindischen Neugierde") verwerfen, um ihren Helden eine desto lebhaftere Teilnahme zu sichern. Ein Durchblick durch den ersten Akt der M. St. wird zeigen, daß Schiller nicht nur die Katastrophe, sondern auch andere Ereignisse, ja auch Berichte u. s. w. durch vorhergängige Andeutungen dem Zuschauer bekannt macht. Schiller hat den Zuschauer nur einmal überrascht, durch die Demaskierung Mortimers; diese Überraschung aber wäre nur durch das plumpe Mittel eines Selbstgesprächs zu vermeiden gewesen. —

Am Schluß des I. Aufzuges wissen wir, daß Maria, nachdem sie widerrechtlich gefangen genommen, widerrechtlich gefangen gehalten, widerrechtlich vor den Gerichtshof der Zweiundvierzig gestellt war, — widerrechtlich zum Tode verurteilt ist. Zwischen ihr und dem Tode ist nur noch ein Schritt: Elisabeth muß das Todesurteil unterzeichnen. Hier

aber liegt das retardierende Moment: Elisabeth will allerdings den Tod Marias (I, 8), aber sie will nicht die Gehässigkeit des Blutbefehls auf sich nehmen; aus diesem Entweder=Oder giebt es nur den einen Ausweg, den Mortimer andeutet: Elisabeth muß den Schein erwecken, als wolle sie den Tod Marias nicht, werde aber genötigt, das Urteil zu unterschreiben. — Bei der Abwägung der Aussichten auf Rettung Marias sind noch die beiden Briefe Marias an Elisabeth und Leicester in Rechnung zu ziehn; man kann aber von vornherein absehn, daß eine persönliche Begegnung Marias mit Elisabeth erfolglos sein muß, wenn sie überhaupt gewährt werden sollte; die Wirkungskraft des zweiten Briefes ist vorerst ein X. Es bleibt noch die Möglichkeit einer Rettung durch Mortimer; aber die Ahnung Marias warnt den Zuschauer, von Mortimers Plan zu viel zu hoffen. — —

II. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Zwischen dem I. und II. Aufzuge liegt eine Nacht, was sich aus einer Vergleichung der Worte Leicesters: „Heut ist das große Jagen, an Fotheringhay führt der Weg vorbei“ (II, 9) und den Worten Kennedys ergiebt: „Noch gestern kündigt man den Tod dir an“ (III, 1).

Der Schauplatz ist Westminster, d. h. also eben der Ort, an dem das Todesurteil über Maria gesprochen ist; die Szenerie im I. und II. Aufzuge bildet einen schroffen Gegensatz: dort „ein Kerker“, hier ein Palast.

Im Mittelpunkt des Interesses steht Elisabeth; aber doch dreht sich alles, was geschieht, um das Schicksal Marias. Maria ist gleichsam das Kampfobjekt, um das Burleigh, Shrewsbury, Leicester ringen; Elisabeth giebt sich den Schein einer Kampfrichterin, die mit voller Unparteilichkeit, sine ira et studio, die Gründe prüft und das Bessere wählt. Ihre wahre Gesinnung offenbart aber ihr schmählicher Antrag an Mortimer. Am Schluß des Aufzugs läßt sie sich allerdings bestimmen, in eine Begegnung mit Maria zu willigen; aber nicht um Gnade zu üben, sondern um über die niedergeworfene Gegnerin zu triumphieren.

Eröffnet wird der Akt durch zwei Eingangsszenen. Es folgt nun ein Szenenpaar (Sz. 3 und 4): In der 3. Sz. der Kampf um Tod und Leben Marias; in der 4. Sz. der Kampf um die Unterredung mit Maria (auch hier handelt es sich um Tod und Leben, da die königliche Nähe Gnade bringt). Innerlich zusammengehören ferner die Szenen 5—7: Sz. 5. Mortimer übernimmt scheinbar die Ausführung des heimlichen Blutbefehls; Sz. 6 seine innere Stellung (Monolog); Sz. 7 Paulets Stellung zu dem Auftrag der Königin. Sz. 8 ist eine Einheit für sich; die beiden „Retter“ Marias: Aufdeckung des Gegensatzes zwischen beiden und der Unmöglichkeit eines gemeinsamen Rettungsplanes. Leicester führt seinen Plan, Elisabeth durch List zu überreden, daß sie Marias Antlitz sieht, in Sz. 9 durch: Elisabeth läßt sich durch ihre Eitelkeit zu einer Unterredung mit Maria bestimmen, da ihr die Unter=

redung den Schein der Gnade vor der Welt giebt und doch Maria nicht rettet, die nach ihrer Meinung Mortimer verfallen ist. —

Das Charakteristische unseres Aufzuges ist das Doppelspiel, das die Hauptpersonen spielen. Elisabeth giebt sich „den frommen Heuchelschein der Gnade“ und dingt einen Meuchelmörder, Mortimer übernimmt den Mordbefehl und arbeitet zu gunsten Marias, Leicester liebt Maria und beteuert Elisabeth seinen Schmerz um ihren Verlust u. s. w. Thaten und Worte haben ein Doppelgesicht, das wahre und das dem Gegenspieler zugekehrte. Der Zuschauer selbst ist indes nie über die wahre Meinung der Spieler im Dunkeln, er ist durch des Dichters Kunst Mitwisser ihrer geheimsten Absichten.

Szene 1 und 2.

Sz. 1. Vergl. I, 6 Mortimer: „Sie schließt mit Frankreich einen ew'gen Frieden, dem Duc von Anjou schenkt sie Thron und Hand“. Sz. 1 ist die Exposition zu Sz. 2; sie macht mit dem Stande der Verhandlungen zwischen Elisabeth und dem Duc von Anjou bekannt. Scharfer Gegensatz zwischen dem Festjubel in London und der Todesstimmung in Fotheringhay („Sie geht ins Brautgemach, die Stuart geht zum Tode“). Bedeutsame Einführung des englischen Volkes, das von nun an in unsichtbarer Handlung ein entscheidender Faktor bleibt: die Furcht vor einer Wiederherstellung des Katholizismus beherrscht das Volk; drum hütet ganz England Marias Kerkerthore (I, 6).

Sz. 2. Erstes Auftreten Elisabeths. Der nächste Zweck der beiden ersten Szenen ist die Erklärung für Leicesters geheimen Abfall von Elisabeth: Zwar erlangt Bellievre weder das Versprechen einer baldigen Vermählung, noch überhaupt ein bindendes Versprechen, wohl aber giebt ihm die Königin einen Ring, der sie einst binden kann; auch nimmt sie seine Huldigung an und verleiht dem Duc von Anjou den Hosenbandorden. An der Einwilligung in baldige Vermählung hindert Elisabeth nach ihren heuchlerischen Worten der Schlag, der ihr Herz und ihr Haus demnächst treffen wird; an der Gewährung eines bindenden Jaworts die Abneigung, ihr „höchstes Gut“, ihr „höchstes Kleinod“, ihre „jungfräuliche“ Freiheit zu opfern (bemerke die dreimalige Betonung dieser Abneigung!); zu der Übersendung des Rings aber bestimmt sie die Befürchtung, das Drängen ihres Volkes werde stärker als sie selbst sein. Die durch Elisabeths entgegenkommende Haltung geschaffene Situation, durch die eine enge Verbindung Frankreichs und Englands in Sicht gestellt wird, benutzt Aubespine, um für Maria, „die Frankreich und England gleich nahe angeht“, Fürbitte einzulegen. Auch Aubespine treibt eine Art von Doppelspiel, da er die Verschwörung zu gunsten Marias beschützt (I, 6). Elisabeth weist die Fürsprache für ihre Feindin ab.

Einzelnes. „Nur eine Dame zeigt Westminsterhof.“ Elisabeths persönliche Eitelkeit war maßlos. Sie ließ sich z. B. von einem Maler darstellen, wie sie in königlichem Aufzuge stolz auf die Göttinnen Juno, Minerva und Venus herabblickt, die unter der Gestalt dreier Flam-

länderinnen sich vor ihr neigen. Noch als Dreiundsechzigjährige kleidete sie sich wie ein junges Mädchen. Durch Schmeicheleien ließ sie sich am leichtesten ihre Gunst abgewinnen. Sie liebte es, wenn man ihr als der Sonne huldigte, von der Licht und Leben ausgehe, und wenn man ihre Reize verherrlichte. Ihre auswärtigen Gesandten setzten sich bei ihr in Gunst, wenn sie die Schönheiten des Auslands im Vergleich zu ihr herabsetzten (Philippson S. 219 f.). — „Hier ruht die jungfräuliche Königin." Als im J. 1559 das Unterhaus Elisabeth zu einer Vermählung drängte, erklärte die Königin, sie sei mit ihrem Volke vermählt und ihre Unterthanen seien ihre Kinder; auch fühle sie keine Neigung, sich zu vermählen, sie werde sehr zufrieden sein, wenn nach ihrem Tode auf ihrem Grabe die Inschrift stünde: „Hier ruht eine Königin, welche als Jungfrau gelebt hat und gestorben ist." — „Wenn ich's nicht ändern kann, dem Drängen meines Volkes nachzugeben." So selbstherrlich Elisabeth war, so aufmerksam beachtete sie ihres Volkes Neigungen und Wünsche; sie paßte ihr Thun den Stimmungen des politisch-thatkräftigen Teiles desselben an (Philippson S. 221). Ihr Benehmen zeigt eine Mischung von Herrscherwillkür und Unterwerfung unter den Volkswillen. Die ängstliche Rücksichtnahme auf den Volkswillen erklärt sich daraus, daß E. wegen der Schwierigkeit ihrer politischen Lage nach außen hin gezwungen war, sich die Zuneigung ihres Volkes um jeden Preis zu erhalten. —

Szene 3 und 4.

Szene 3. An die Abschiedsaudienz schließt sich eine Staatsratssitzung; es kommt zu keinem Entschluß oder Beschluß; vergl. das Ende der Sz.; wohl aber lernt man die Kräfte kennen, welche um den Entschluß der Monarchin ringen. Elisabeth hält mit ihren Ansichten zurück; sie macht fast keine *sachliche* Bemerkung. Indes ist aus ihren persönlichen Bemerkungen deutlich ihre Stellungnahme zu erkennen. Es sind entgegengesetzte Meinungen, die zum Vortrag kommen; eine Debatte wird nicht eingeleitet; jedoch enthält Leicesters Rede eine scharfe Zurückweisung der Staatsrede Burleighs.

Ihrer äußeren Stellung nach sind Burleigh, Shrewsbury, Leicester Staatsmänner; indes sind nur die beiden ersteren auch nach ihrer inneren Stellung Staatsmänner; in Leicester verdrängt der Hofmann den Staatsmann. Für die beiden ersteren gilt der Spruch: „publica salus summa lex esto"; beide sind selbstlose Politiker und suchen nicht das Ihre; beide erkennen in der publica salus auch die lex, der sich der Wille der Königin beugen muß, und halten ihr ein „du mußt" entgegen. Aber während B. allein durch die Rücksicht auf den *Vorteil* des Staates bestimmt wird und diesem Vorteil alles opfert, will Shr. kein Glück für England, das mit Englands *Ruhme*, d. h. seiner Ehre erkauft ist.

Aus dieser Verschiedenheit der letzten Ziele fließt in unserer Sz. die Verschiedenheit, ja der Gegensatz der Forderungen. Beiden Männern gegenüber erscheint Leicester in der ganzen Erbärmlichkeit eines Selbstsüchtlings, dem die suprema lex das eigene Heil ist, und der sich mit

„Sklavendemut" dem Willen der Königin unterwirft. Aus rein persönlichen Gründen kommt er zu demselben „Rat" wie Shrewsbury, daß Elisabeth das Todesurteil nicht unterzeichne.

a) **Burleigh.** Hatte Aubespine die gnädige Verabschiedung der französischen Gesandtschaft als Anlaß für sein „Fürwort" genommen, so nimmt Burleigh eben diese Verabschiedung als Anlaß für die Forderung der Hinrichtung Marias. Das Druckmittel, mit dem er auf Elisabeth wirkt, ist der Wille des Volks („Ein Opfer ist's, das alle Stimmen fordern"); El. muß den Despotismus des Volkswillens fühlen, dessen Dolmetscher Burleigh ist. (Man bemerke, daß B. das harte „fordern" nicht gegen das milde „wünschen" vertauscht, das El. für sein „fordern" eingesetzt hat.) Charakteristisch ist auch die Voranstellung des Volksinteresses vor das Interesse der Elisabeth: die Erhaltung der protestantischen Religion in England ist das erste Interesse, die Erhaltung der Elisabeth das zweite. Burleighs Forderung ist klar und bestimmt: M. darf nicht mehr leben; ihr Leben ist Elisabeths Tod, ihr Tod Elisabeths Leben; mit Elisabeth aber lebt und stirbt der Protestantismus. Zur Begründung seiner Forderung schildert Burleigh die Feinde Elisabeths, die Art ihres Kampfes, das Rüsthaus, die Werkzeuge, die Urheberin, den Zweck dieses Kampfes. Elisabeths Antwort verbindet mit der Anerkennung des Ratgebers die heuchlerische Verwerfung des Rates.

b) **Shrewsbury.** Eine ehrlich gemeinte captatio benevolentiae führt den Redner zu der Warnung, daß England nicht für sein Glück seine Ehre preisgebe; dann deckt er in knappen Worten die Rechtswidrigkeit einer Verurteilung Marias auf; dies Urteil hält er aufrecht gegen das Urteil aller richterlichen Autoritäten Englands („Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe"); er verweist auf Instanzen, die noch höher sind: die Welt, die Menschheit, das künftige England. — Das Kernstück seiner Rede zerstört den Vorwand, mit dem sich El. bei der Verurteilung Marias decken wollte; sie wollte den Schein erwecken, als sei sie von ihrem Volke gezwungen, als habe ihr Wille sich dem Willen des Volkes beugen müssen; sie betrieb die Non possumus-Politik; in Wahrheit will sie nicht wollen, will sie müssen. Shr. ahnt diese Absicht nicht; er drängt die Königin zu eigenem Wollen und zu eigenem Urteil; er hat das volle Vertrauen zu der „Milde" ihres Herzens. — Trotz der scharfen Worte Elisabeths wird er, nachdem er als Staatsmann gesprochen hat, zum Anwalt Marias; sprach vorhin aus ihm der Patriotismus und die Gerechtigkeit, so nun die Barmherzigkeit (man könnte meinen, Schiller habe mit den drei Personifikationen, der Leidenschaft, der Barmherzigkeit, der Selbstsucht, auf Burleigh, Shrewsbury, Leicester hinweisen wollen).[1] Die Verteidigung Marias reiht sich an die frühere Verteidigung durch Kennedy an (I, 4). Neu ist der Milderungsgrund, den Shr. aus der Zeitlage zieht („. . es geschah in einer finster unglücksvollen Zeit");

[1] „Man soll nicht sagen, daß in deinem Staatsrat die Leidenschaft, die Selbstsucht eine Stimme gehabt, nur die Barmherzigkeit geschwiegen."

aber nicht nur neu, sondern auch schwerwiegend. Maria hatte I, 4 als Bothwells „Künste“ seine Männerkraft und ihre Schwachheit genannt; hier erklärt Shr. diese Schwachheit genetisch. Besonders durch den Gegensatz zu den harten Daseinsbedingungen, unter denen El. zur „starken Seele“ heranreifte, erhellt, wie ungünstig die Verhältnisse, unter denen M. heranwuchs, für das Werden eines Charakters waren (vergl. zu Sz. 1). Shr. beweist hier eine edle Milde des sittlichen Urteils; ohne nach dem Wort zu handeln: „Alles verstehn heißt alles verzeihn“, löst er bei seinem Urteil die That nicht aus den Verhältnissen los, aus denen sie hervorging, und von der Vorgeschichte des Menschen, dem sie zur Last fällt. Ohne auf den Grundgedanken von Shr.s Verteidigung einzugehn, unterbricht ihn El. mit einer Schärfe, aus der man verletzte Eitelkeit herausfühlt.

c) **Leicester.** Leicesters Rede ist eine Gegenrede, gegen Burleighs Rede gerichtet. B. hatte die von Maria der Königin El. drohende Gefahr mit allem Nachdruck seiner Beredsamkeit als sehr groß geschildert; seine Rede war auf das scharfe Entweder-Oder: „Du mußt den Streich erleiden oder führen“ zugespitzt. Dem gegenüber stellt Leicester die Gefahr als überhaupt nicht vorhanden hin: die Befürchtungen des um den Fortbestand seiner Religion und das Leben seiner Königin bangenden Volkes sind ihm „Märchen“, die „den gläub'gen Pöbel ängsten“; hatte B. die Macht Marias betont, so gefällt sich L. in der Betonung ihrer Ohnmacht; hatte B. auf den Anspruch an den englischen Thron verwiesen, den Marias Freunde für sie erhoben, so weist L. auf Elisabeths dreifachen Rechtstitel hin; hatte B. vor der Gefahr gewarnt, die der Königin in ihrem eigenen Lande droht, so schmeichelt L. ihr den Gedanken an diese Gefahr weg. Im Eingang der Sz. hatte B. geäußert, durch ihre Zugeständnisse an den Duc von Anjou kröne El. die Wünsche ihres Volkes, da es nun nicht mehr vor der Zukunft (d. h. einer Thronbesteigung Marias) zittern müsse. El. haßte es, daß ihre Unterthanen schon über ihren Tod hinausdachten (I, 2); L. spricht also nur den Unwillen El.s aus, wenn er seinen Unwillen gegen die kehrt, die (wie Burleigh) El. „noch lebend mit der Erbin quälen“; er verstärkt den Eindruck seiner Worte durch den Hinweis auf die blühende Jugendkraft Elisabeths und das Hinwelken Marias. Nach kurzer Antwort auf den Vorwurf der Doppelzüngigkeit, den B. erhebt, zieht L. seinen letzten Beweis für die Gefahrlosigkeit der Lage aus der Annäherung Englands an Frankreich durch die bevorstehende Vermählung Elisabeths. Dann zieht er den Schluß: „Wozu sie also töten? Sie ist tot!“ M.s Tod ist also nicht nur nicht notwendig, er ist überflüssig, ja gefährlich für El., da das Mitleid die Tote wieder lebendig machen kann. Hatte Burleigh M.s Tod, Shrewsbury ihr Leben gefordert, so rät Leicester in charakteristischer Halbheit ihr ein Leben unter dem Beile des Henkers zu lassen. —

Einzelnes. Robert Dudley Earl von Leicester war der jüngste Sohn des Herzogs von Northumberland, der nach dem Tode Eduards VI. die englische Krone seiner Schwiegertochter Johanna Grey verschaffen wollte und dies Unternehmen mit dem Tode büßte. Elisabeth

faßte lange vor ihrer Thronbesteigung eine heftige Zuneigung zu dem schönen und formgewandten Jüngling; er wurde dann der erklärte Günstling der Königin, die ihn mit Ämtern, Ehrenstellen und Einkünften überhäufte (Philippson S. 190 f.). Robertson bemerkt, die Zuneigung Elisabeths gegen L. sei seinem Verdienste so wenig gemäß gewesen, daß man, nach der Meinung damaliger Zeiten, dafür keinen andern Grund als den Einfluß der Sterne habe angeben können (I, S. 320); L. habe seine ganze Größe der Schwäche des Weibes in El. zu danken gehabt. L. war „herzlos, intriguant, weibisch, aller höheren Eigenschaften des Geistes und Charakters bar" (Philippson S. 191). Da er ehrgeizig genug war, Gemahl der Königin von England werden zu wollen, verhinderte er die Heirat Elisabeths mit einem der Fürsten, die ihre Hand begehrten. Der Hauptgegner der hochfliegenden Pläne Leicesters war Burleigh. —

„Noch viele heimliche Verehrer zählt der röm'sche Götzendienst." Besonders die Magnaten des Nordens waren gut katholisch gesinnt; unter den Familien, die der alten Religion treu geblieben waren, sind zu nennen die Percys, die Nevilles, die Howards, die Cliffords; im Jahre 1569 (s. oben S. 26) hatten diese Familien an der Spitze eines Aufstandes gegen die protestantische Regierung El.s gestanden, dessen Hauptziel es war, El. zu einer Anerkennung des Thronfolgerechts Marias zu zwingen. — „Sie sind im Bunde mit den lothringischen Brüdern". Gemeint sind die Söhne des 1563 meuchlerisch erschossenen Franz von Guise, Henri, Louis und Charles (Düntzer). — „Dir war das Unglück eine strenge Schule." Schiller beweist hier seine Kunst in der biographischen Charakteristik. El. verlor ihre Mutter im Alter von $2^1/_2$ Jahren, während ihr Vater sie als illegitim verstieß; „in so zartem Alter war sie mutterlos und schlimmer als vaterlos". Sie wurde in Zurückgezogenheit und Armut erzogen, bis die letzte Gattin Heinrichs VIII. sich ihrer annahm und ihr eine gründliche Bildung geben ließ. Nachdem El. in den letzten Jahren ihres Bruders Eduard eine frohe Zeit verlebt hatte, änderte sich ihre Lage wieder zum Schlimmen mit dem Regierungsantritt ihrer Schwester Maria, die in ihr die gleichberechtigte Thronerbin, die Tochter der verhaßten Nebenbuhlerin ihrer Mutter, die Ketzerin haßte. Als i. J. 1554 ein Aufstand zu gunsten Elisabeths ausgebrochen war, wurde El. gefangen gesetzt und in den Tower gebracht; ihr Leben war ernstlich bedroht. Unter militärischer Bewachung wurde sie dann nach dem öden und zerfallenen Schloß Woodstock abgeführt, wo sie elf Monate unter strenger Aufsicht gehalten wurde. Auch später mußte sie noch Einkerkerung, Verbannung, Kränkung aller Art von ihrer Schwester erdulden (Philippson S. 180 fg.). — „Mit Gottes Beistand, der die Könige erleuchtet." Die geschichtliche Elisabeth pochte auf ihre göttliche Erleuchtung. —

Szene 4. a) Die Einführung Mortimers bei Elisabeth, b) der Kampf um die Unterredung der Königinnen. *α*) Mortimer beweist seine Meisterschaft in „der schweren Kunst" der Verstellung; er, der sich der Königin von Schottland gelobt hat, leistet der Königin von England sein Gelübde;

er, der selbst ein „Schütze" der Feinde El.s ist, wünscht: „Ein Gott . . wende rückwärts auf ihrer eignen Schützen Brust die Pfeile!" (Es ist tragische Ironie, daß dieser Wunsch sich an Mortimer selbst erfüllt.) Ein Meisterstück ist die Täuschung der Elisabeth; obwohl El. (nach dem Satze par pari cognoscitur) ein geschärftes Auge für die Heuchelei haben müßte und obwohl sie Argwohn geschöpft hat, läßt sie sich durch den Kunstgriff Mortimers („die Miene gab ich mir . . ."), den man als ein Erheucheln von Heuchelei bezeichnen könnte, irreführen. *β)* Der Brief Marias an El. wirkt bestimmend auf die Handlung ein. Während sie ihn liest, wechseln Mortimer und Leicester einige Worte heimlich mit einander (stumme Handlung), Burleigh und Shrewsbury begleiten das Lesen durch einen Wortwechsel; da B. weiß, daß nach englischem Brauch ein Verbrecher, der das Antlitz des Herrschers gesehn hat, nicht mehr hingerichtet werden darf (Kings face makes grace), gerät er in die höchste Erregung. Elisabeth hat das Lesen des Briefes mit Thränen begleitet, die ebenso heuchlerisch sind wie die Betrachtungen, die sie über den furchtbaren tragischen Umschwung im Leben Marias anstellt; schon die Lehrhaftigkeit dieser Betrachtungen zeigt, daß es sich hier nicht um einen Ausdruck wirklicher Teilnahme handelt (den Kommentar zu Elisabeths Thränen s. V, 12). Es wiederholt sich der Kampf der drei Lords um den Entschluß Elisabeths; dabei dringen Shr. und B. mit Eifer in die Königin, während Leicester mit scheinbarer Ruhe die Königin ihrer eigenen Weisheit überläßt. Wiederum wendet sich Shr. an das Herz der El. (II, 3: „Der eignen Milde folge du getrost"; hier: „Gehorche dieser himmlischen Bewegung"); ebenso betont B. wieder das politisch Notwendige, und ebenso tritt ihm Leicester wieder entgegen. (Gegenüber B.s Erklärung: „Du kannst sie nicht begnadigen" spricht L. der Königin das Recht zur Begnadigung zu; eine schmeichlerische captatio benevolentiae soll El.s Entschluß nach seinem Wunsche lenken). Elisabeth entläßt die Lords; ihr Plan ist fertig; sie hat ein furchtbares Mittel gefunden, das Unvereinbare, die Forderung der Gnade und die Forderung der Notwendigkeit, zu vereinen: dies Mittel ist der Meuchelmord; stirbt Maria durch die Hand des Mörders, so ist der Notwendigkeit genügt, zugleich ist der Schein der Gnade gerettet.

Einzelnes. „Auch eine Bulle, die Papst Sixtus jüngst . . ." Die Bulle war viel älteren Datums (aus d. J. 1570); sie rührte von Pius V. her; der Papst erklärte Elisabeth in der Bulle ihres Reiches verlustig und entband ihre Unterthanen des ihr geleisteten Treueides. —

Szene 5—7.

Sz. 5. „Ihr Mund wagt ihre Wünsche nicht zu sprechen," hatte Burleigh I, 8 von Elisabeth gesagt; jetzt spricht sie eben die Wünsche, die sie ihren vertrauten Minister nur erraten ließ, dem Vertrauten Marias gegenüber aus (Ironie). Sie rühmt die Verstellungskunst dessen, der eben seine Kunst an ihr übt; sie giebt dem einen Einblick in ihr Innerstes, der sie täuscht; sie versucht den zu einer gewaltthätigen Vernichtung

Marias zu überreden, der zur gewaltthätigen Befreiung Marias entschlossen ist; sie verheißt dem ihre Liebe, der für ihre Feindin erglüht (Ironie!).

Wenn irgendwo, so tritt in unserer Sz. hervor, daß Elisabeths ganzes Wesen auf Schein gestellt ist; daß sie den Schein nicht retten kann, ist für sie das Schlimmste; ihr Schmerz ist scheinen zu müssen, was sie ist, den Haß der That auf sich nehmen zu müssen, die ihr eigenster Wille ist. Daß bei der „königlichen Heuchlerin" die Wertschätzung des Scheins ein Stück ihrer Lebensphilosophie ist, geht aus der Form der allgemeinen Maxime hervor, die sie zweimal anwendet: „Was man scheint, hat jedermann zum Richter; was man ist, hat keinen;" und: „Der schlimmste Schritt ist, den man eingesteht; was man nicht aufgiebt, hat man nie verloren." — Vernichtend für Elisabeth ist die Belohnung, die sie Mortimer in Aussicht stellt; daß sie selbst diese Belohnung ist, kann kaum zweifelhaft sein (vergl. Sz. 6 und III, 4).

Sz. 6. **Monolog Mortimers.** Die ganze Tragödie hat drei Monologe; von diesen drei Monologen ist der Mortimers und der Elisabeths (IV, 10) durch die Notwendigkeit bedingt, dem Zuschauer den Einblick in ihre wahren Absichten zu geben; der Monolog Leicesters (V, 10) erklärt sich aus dramatisch-technischen Gründen.

Der Übergang von Sz. 5 zu Sz. 6 ist um so schärfer, als Mortimer für den Monolog, der uns sein Innerstes enthüllt, das dialogische „Du" beibehält. — „Wie du die Welt, so täusch' ich dich," — das ist sein Entschluß: was Marias Verderben werden sollte, das soll nun durch ihn ein Mittel zu ihrer Rettung werden. Im Gespräch mit Maria (I, 6) überschritt Mortimer noch nicht die Grenzlinie, die ehrfurchtsvolle Liebe von begehrender Leidenschaft scheidet. Hier im Monolog wird diese Grenzlinie weit überschritten; die wie von selbst zu Reimzeilen sich fügenden Worte glühen vom Feuer sinnlicher Leidenschaft. —

Sz. 7. Die Angst um das Seelenheil Mortimers führt Paulet zurück; er ahnt, was Elisabeths: „Sir Mortimer! Ein Wort!" zu besagen hatte. Als sich seine Erregung in einer (bedingungsweisen) Verfluchung Luft macht, erhält er durch Leicesters Meldung den Beweis für die Richtigkeit seiner Ahnung. Sein Entschluß, Maria vor Mortimer zu schützen, bedeutet eine Vernichtung oder sicher eine Erschwerung der Rettungspläne Mortimers; so ist der von Mortimer eben erst gewonnene Vorteil in schweren Nachteil umgeschlagen.

Szene 8.

Leicester und Mortimer. Das bisherige Spiel Leicesters ist für den Zuschauer ein Rätsel gewesen; die Frage, warum Maria vom Günstling der Elisabeth, ihrem blutigsten Verfolger, Rettung erhoffen zu dürfen glaubt (I, 6), ist noch nicht beantwortet, wenn auch durch die dem Duc von Anjou gewährte Aussicht die Vermutung erweckt ist, daß Leicesters Stellung am Hofe erschüttert werden muß, und daß vielleicht in dieser bevorstehenden Veränderung seiner Stellung zu Elisabeth die Veränderung

seiner Stellung zu Maria begründet ist. Demgemäß ist ein Hauptstück der 8. Sz. Exposition. Dieser Exposition geht eine Art Vorspiel voraus. Es folgt der vergebliche Versuch Mortimers, Leicester in die Verschwörung hineinzuziehn, und der ebenso vergebliche Versuch, Leicester zu einer Gewaltthat auf eigene Hand zu bewegen. Die 8. Sz. bringt Klarheit darüber, daß die Wege der beiden „Retter" Marias niemals zusammengehn können.

Der Kontrast der beiden Charaktere ist außerordentlich wirkungsvoll. Leicester ist ein Gewächs der Hofluft; er ist einer von jenen Geistern, die das Frauenregiment der Elisabeth eng „gebunden" hat; ein Charakter ohne Federkraft, ein Weiberheld und Leisetreter. Die bestimmende Macht in ihm ist der Ergeiz; der Weg, auf dem er seine Ziele erreicht, ist die Intrigue. Ihm gegenüber der Kraft- und Gewaltmensch Mortimer, blind gegen den „eitlen Ruhm" (II, 6), durch und durch eine sinnliche Natur; man möchte ihn einen fanatisch-sinnlichen Menschen nennen. Allerdings ist ja auch Leicester wieder unter den Bann der Schönheit Marias geraten („Marias Bild, in ihrer Reize Glanz, stand neu vor mir, Schönheit und Jugend traten in ihre vollen Rechte ein"). Indes will es scheinen, als sei sich Leicester bei seiner Schwärmerei für Maria stets dessen bewußt, daß diese Maria Königin von Schottland sei. Man möchte sagen: Mortimer liebt in der Königin von Schottland das Weib, Leicester in dem Weibe die Königin von Schottland. So sehr übrigens Mortimer auf ein Heldentum der Kraft angelegt ist, so sehr ist er doch auch vorsichtig und planvoll; er wählt den Weg der List, um dann den Weg der Gewalt betreten zu können. („Ihr zeigtet einen kecken Mut und seltne Beherrschung Eurer selbst für Eure Jahre" (II, 5). In der schweren Kunst der Täuschung steht er dem im Intriguenspiel geschulten Leicester nicht nach.

a) „Vertraut ihm, er wird Euch vertrauen" — hatte Maria Mortimern gemahnt (I, 6); Mortimer aber kann zu dem Höflinge kein Herz fassen (II, 6). Beide haben am Hofe „zweierlei Gesichter" gezeigt und mißtrauen einander; keiner will sich durch sein Vertrauen dem andern in die Hand geben. Endlich geht M. im Zutrauen voran, er überreicht den Brief Marias; das stumme Entzücken Leicesters beim Anschauen des Bildes überzeugt ihn, daß er L. glauben darf (vergl. die Wirkung des Bildes der Königin auf Mortimer I, 6). L. hingegen folgt ihm im Zutraun noch nicht nach. Erst als er von Mortimer einen weiteren Vertrauensbeweis erhalten hat, entschließt er sich, ihm zu vertrauen.

b) Schiller fürchtete, daß die Rolle Leicesters leicht zur moralischen Nichtswürdigkeit herabgezogen werden könne, während er sich ihn doch durchaus nicht als einen Theater-Bösewicht, sondern als einen glatten, temporisierenden Hofmann gedacht habe, in welchem der Ehrgeiz mächtiger als die Liebe herrsche. Als temporisierender, d. h. seine Handlungsweise den Zeitumständen anpassender Hofmann charakterisiert sich Leicester selbst in unserer Szene. „Der Zwang der Zeiten" hat ihn einst zu Marias Gegner gemacht; jetzt hat sich „die Gestalt der

Dinge" verändert; demgemäß auch sein Herz („Ihr seid verwundert, Sir, daß ich so schnell das Herz geändert gegen die Maria"); einst hat ihn der Ehrgeiz gegen die Jugend und Schönheit der Maria fühllos gemacht; jetzt ist sein Ehrgeiz außer Spiel gesetzt; denn seine Hoffnungen auf den Besitz der Königin von England haben Schiffbruch gelitten; jetzt treten Schönheit und Jugend wieder in ihre Rechte ein. So ist Leicester der Typus eines nicht von innen heraus sich bestimmenden, sondern von außen her bestimmten Charakters; das Charakteristische dieser Charaktere ist die charakterlose Hingabe an die äußeren Umstände; sie sind das, wozu „die Zeiten" sie machen. Zu dieser Abhängigkeit Leicesters von den äußeren Umständen paßt sehr gut seine durch zehn Jahre getragene Abhängigkeit von der eiteln, launenhaften, eigensinnigen, eifersüchtigen Elisabeth. — Die Umstände haben einen völligen Umschlag in Leicesters Gesinnung Maria gegenüber herbeigeführt: Es hat gleichsam eine innere *ἀναγνώρισις* des Bildes der Königin stattgefunden; hat Leicester bis vor kurzem an ihrem Verderben mitgearbeitet, so will er sie nun retten: „mit Gefahr des Lebens", wie er selbstbewußt hervorhebt, nähert er sich ihr, indem er ihr den Brief in die Hände spielt, auf den ihm Maria eben durch Mortimer die Antwort übersendet; an weiteren Schritten hat ihn Marias Überführung in Paulets Obhut verhindert. —

c) „Ich hoffte und hoffe noch, das Äußerste zu hindern, bis sich ein Mittel zeigt, sie zu befrein," — das war die höchst charakteristische Antwort Leicesters auf Mortimers Anklage: „Ihr thatet aber nichts zu ihrer Rettung" u. s. w. Der furchtbaren Gefahr, in der Maria schwebt, begegnet er mit Hoffnungen, und statt ein Mittel für Marias Befreiung aufzuspüren, wartet er, ob sich ein Mittel zeigt; statt sich eine Gelegenheit zu schaffen, wartet er, daß ihm eine Gelegenheit durch die Umstände (!) geboten wird. Nun bietet sich ihm eine Gelegenheit: plötzlich und unerwartet, vom Himmel fallen ihm die nächsten Mittel. Aber seine Feigheit verhindert ihn, sich dieser Mittel zu bedienen, denn es sind Gewaltmittel, deren Verwertung Wagemut fordert. („Weh mir! In welches Wagnis reißt Ihr mich hinein!") Die ganze Schärfe des Gegensatzes zwischen Mortimer und Leicester tritt in dem stichomythisch gestalteten Wortwechsel zwischen beiden heraus. — Den Vorwurf Leicesters, Mortimer werde durch sein Ungestüm alles das zerstören, „was auf so guten Weg geleitet war", beantwortet Mortimer mit der ironischen Frage: „Wohl auf den guten Weg, den Ihr gebahnt?" und mit der Enthüllung des ihm von Elisabeth erteilten Mordbefehls. Dieser Mordbefehl ist ein Umstand (!), wie ihn Leicester gebrauchen kann. Sein Plan ist alsbald fertig: Elisabeth rechnet auf Mortimer, sie wird mithin sich nicht bedenken, sich den Anschein der Gnade vor der Welt zu geben; folglich ist es möglich, sie durch List zu überreden, daß sie in die Unterredung mit Maria willigt; dieser Schritt verhindert den Vollzug des Urteils; das Äußerste ist abgewandt. Weiter trägt Leicesters Plan nicht; er wird, wenn El. sich die Hände gebunden hat, warten, „bis sich ein Mittel

zeigt, sie zu befrein". Mortimer deckt ihm die Unzulänglichkeit seines Planes auf und hält ihm die Notwendigkeit vor, mit einer kühnen That zu endigen. Er entwirft zwei Pläne, von denen der erstere auf eine reine Gewaltthat, der zweite auf eine durch List vorbereitete Gewaltthat hinausläuft. (Beides sind Pläne, wie sie die schottischen Großen in jener Zeit ausgeführt hatten.) Den ersten Plan verwirft Leicester, weil der Heldengeist, mit dem Mortimer gerechnet hat, unter dem Weiberregiment Elisabeths gewichen sei. Der zweite konnte für ihn, der zehn Jahre lang Elisabeth niemals „den Mann" gezeigt hatte, überhaupt nicht in Frage kommen. So muß Mortimer zu Maria, die alles von Leicester hofft, mit leerem Trost zurück; aus dem Werkzeug der Rettung Marias weiß Leicester nichts als einen Liebesboten zu machen. —

Einzelnes. „Sie war mir zugedacht seit langen Jahren" u. s. w. Als Elisabeth der Maria eine Ehe mit Leicester antrug (1564), sah diese in dem Antrag eine Demütigung; sie machte es der Elisabeth fühlbar, daß eine Heirat mit einem englischen Unterthan für die Witwe des Königs von Frankreich eine Erniedrigung sei. Diese Aufnahme ihres Vorschlags war der Elisabeth willkommen, da sie nicht im Ernst daran dachte, auf Leicester zu verzichten. Leicester selbst witterte in dem Vorschlag eine arglistige Bosheit Burleighs, der unter dem Vorwande, ihm Ehre anzuthun, den Vorsatz gefaßt habe, ihn aus der guten Meinung sowohl der Königin als der Maria zu stürzen. — „Nach zehn verlorenen Jahren unverdrossnen Werbens." In Wahrheit gingen die intimen Beziehungen Leicesters zu Elisabeth bis in die Zeit vor Elisabeths Regierungsantritt zurück (s. o.). Der Dichter bedurfte dieser starken Verkürzung, weil seine Elisabeth nicht wie die geschichtliche El. über 53, sondern etwa 30 Jahre alt ist.

Szene 9.

Der Hauptzweck des II. Aufzugs ist die Ermöglichung der „an sich selbst moralisch unmöglichen" Unterredung der Königinnen; unsere Szene bezeichnet demgemäß den Höhepunkt des II. Aufzugs. Sollte die Unterredung möglich werden, so durfte sie zunächst in El.s Augen kein Hindernis für Marias Vernichtung sein; daher war es nötig, daß El. in Mortimer einen Meuchelmörder zu gewinnen glaubte (Sz. 5); sollte die Unterredung wirklich werden, so mußten eigensüchtige Interessen der Elisabeth ins Spiel gesetzt werden: Leicester mußte der Königin einen Triumph ihrer Schönheit in Sicht stellen. Daß El. an diesen Triumph glaubte, erklärt sich aus ihrer maßlosen Eitelkeit; daß sie ihn wünschte, motiviert der Dichter sehr geschickt mit dem Neide und der Eifersucht Elisabeths auf Maria. Ein nebenherwirkender Beweggrund für El.s Einwilligung in die Begegnung ist der Schein der Gnade, den sie sich durch die Begegnung giebt. El. will Maria nicht begnadigen und nicht retten; sie will sich „mit grausam höhnendem Triumph" an dem Anblick der gefallenen Gegnerin weiden (II, 4). So kommt eine Begegnung zu stande, in der Maria sich der Schwester, der Königin, der Frau öffnen,

Elisabeth hingegen einen Triumph über die Verhaßte feiern will, durch die El. sich den Schein der Gnade zu geben, Leicester ihr wirkliche Gnade abzulisten hofft. Im Vorblick mag darauf hingewiesen werden, daß für alle Beteiligten die Unterredung das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung herbeiführt. —

Die vorige Szene hatte Leicester in der Kläglichkeit seiner Willensschwäche und Thatenlosigkeit gezeigt; die 9. Sz. läßt ihn seine Meisterschaft in der Überlistung entfalten. (Die Entschiedenheit, mit der er lügt und trügt, zeigt die Art des bösen Willens, für den der Hof der Elisabeth der beste Nährboden war.) Er beweist seine geistige Überlegenheit über „die königliche Heuchlerin", die zum zweiten Male in unserm Akt durch Heuchelei betrogen wird. Nach einem kurzen Augenblick der Verlegenheit ist Leicester Herr der Lage. Derselbe Leicester, der eben die Rückkehr zu Maria als eine Rückkehr zur Schönheit bezeichnet hatte (Sz. 8), steht da, „geblendet" von der Schönheit der El. — „Dein Herz, dein liebenswürdig Selbst verlier' ich," — klagt derselbe Mann, der eben El. als ein Bild der Unliebenswürdigkeit gezeichnet hatte. Mit der Erklärung: „Ich liebe dich. Wärst du die ärmste Hirtin, ich als der größte Fürst der Welt geboren, zu deinem Stand würd' ich heruntersteigen!" — schmeichelt er der Frau, an die ihn nur der Ehrgeiz gefesselt hatte. — Die schnelle Wendung, mit der El. von ihrer Notlage auf Marias früheres Glück übergeht, zeigt, wie gewaltig der Neid und die Eifersucht auf Maria in ihr arbeitet. Vergl. hierzu II, 3, wo die Heftigkeit, mit der El. Shrewsbury unterbricht („Kommt zu Euch selbst"), bereits auf einen hohen Grad von Eifersucht schließen ließ. Die leicht hingeworfene Äußerung: „Und ist's denn wirklich wahr, daß sie so schön ist?" u. s. w., verrät, daß El. mit dem Gedanken an eine Begegnung spielt. Sie bietet so Leicester einen willkommenen Anknüpfungspunkt; er verspricht ihr einen Sieg durch „den Adel" ihrer Gestalt; dieser Sieg würde zugleich „eine Beschämung" der Gegnerin sein, „eine Kränkung", die durch El.s Brautschaft noch bittrer würde. Das nachlässig hingeworfene „Man peinigt mich ja, sie zu sehn" ist für Leicester das Zeichen zu einem neuen Anlauf: er zeigt der Königin die Unterredung im Lichte einer Vergeltung für Marias Mordversuch; („dadurch ermordest du sie, wie sie dich ermorden wollte"); er zeichnet der eitlen El. ihr Bild in so glänzenden Farben, daß sie selbst an ihren Triumph glauben muß. Die Gunst des Augenblicks benutzend, dringt L. auf die sofortige Veranstaltung des Zusammentreffens. Ein politisches Bedenken, das im Geiste Elisabeths aufsteigt, beseitigt er leichter Hand: die Begegnung ist ein Recht ihrer Weiblichkeit, ja auch eine Forderung der Staatsklugheit; ebenso geschickt schlägt er das Bedenken „der Wohlanständigkeit" aus dem Felde: El. wird Maria „von ohngefähr" im Parke sehn. — Elisabeth willigt in die Begegnung mit Maria, aber nicht ohne ihm die Verantwortung für ihre Thorheit aufgebürdet und das als eine Gunst gegen ihn bezeichnet zu haben, was sie nur zu gern um ihrer selbst willen thut.

Einzelnes. „Man sagt, daß sie nicht königlich umgeben sei." Elisabeth war oft am unrichtigen Orte sparsam, so auch gegen Maria; Paulet tadelte ihren Geiz der Gefangenen gegenüber mit starken Worten; er schrieb einst entrüstet, es handele sich hier nicht um Ausgaben für ein Privathaus, sondern um eine Staatsangelegenheit.

Rückblick auf den II. Aufzug. Im Mittelpunkt des Interesses steht Elisabeth, jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern weil von ihrer Entscheidung Leben und Tod Marias abhängt. Der ganze Aufzug enthält keine Szene, in der nicht das Schicksal Marias der Beziehungspunkt des Interesses wäre. So hat Schiller die Gefahr beseitigt, die an und für sich mit der umschichtigen Vorführung von Spiel und Gegenspiel gegeben war. Die Handlung ist vollkommen einheitlich. Wie Elisabeth in die Handlung des I. Aufzugs hineinwirkt, so Maria in die des II. Aufzugs: Dieses Hineinwirken geschieht teils durch ihr beiden Briefe, teils durch ihren Sendboten Mortimer, teils durch ihren „Retter" Leicester. — Maria verkörperte im I. Aufzug die königliche majestas, trotzdem sie eingekerkert ist; Elisabeth weiß zwar auch den äußeren Schein der königlichen Würde zu wahren (vergl. z. B. die Schlüsse der Sz. 2, 3, 4); aber es fehlt ihr die Erhabenheit und die innere Würde. Der Eindruck ihrer Hoheit wird schon dadurch abgeschwächt, daß sie — und zwar widerwillig — einen Willen anerkennt, der stärker ist als der ihrige, den Willen des Volkes; vernichtet aber wird auch jeder Schein von Hoheit durch die Niedrigkeit ihrer Beweggründe, ihrer Mittel, ihrer Ziele. Jeder Vergleich mit Maria drückt Elisabeth tief herunter: Maria, obwohl von aller Welt abgeschlossen, wirkt durch ihre rührende Schönheit mit unwiderstehlicher Anziehungskraft; Elisabeth ist ohne diese attrativa. Marias Freund ist der Greis Shrewsbury, der Mann Leicester, der Jüngling Mortimer, trotzdem den ersten sein Amt, den andern Elisabeths Liebe, den dritten die glänzenden Aussichten am Hofe Elisabeths von Maria abziehn könnten. Elisabeth ist einsam; niemand hat zu ihr ein persönliches Verhältnis. — Maria ist unter die Anklage gestellt, Mordversuche gegen El. ins Werk gesetzt zu haben; Elisabeth dingt zweimal einen Meuchelmörder. — Von Maria wird gesagt: „Die schmeichelnd jedem Hoffnung giebt", Elisabeth giebt diese Hoffnung wirklich. — Maria sprach in der Burleigh-Szene von ihrem Prozesse sachlich, Elisabeth spricht von allem Sachlichen persönlich.

Schiller bezeichnet einmal Elisabeth kurzweg als „königliche Heuchlerin"; die Heuchelei tritt in der That so stark hervor, daß diese Bezeichnung durchaus treffend ist. Besonders in der Staatsratssitzung haben ihre Worte den Zweck, ihre Gedanken zu verbergen. Dabei ist ihre Heuchelei meist so durchsichtig, daß man die wahre Meinung leicht erkennen kann. Auch geht ihr der Scharfblick ab, der die Heuchelei anderer durchschaut.

Ein treuer Spiegel des Geistes, der an Elisabeths Hofe herrschen

muß, ist Leicester. Im starken Gegensatz zu demselben steht Burleigh; während Leicester nur persönliche Zwecke verfolgt, denkt Burleigh nur auf den Staatsvorteil. Die 7. Szene des I. Aufzugs zeigt uns die bedenklichen Mittel des Staatsmanns, die 3. und 4. Szene unseres Aufzugs lassen seine selbstlosen Zwecke erkennen, die allerdings jene Mittel nicht zu heiligen, aber doch in ein milderes Licht zu rücken vermögen. In Burleigh ist eine Tugend personifiziert, die Elisabeth eigen sein sollte, aber nicht ist: selbstlose Hingabe an das Volkswohl und an das Staatsinteresse. Elisabeth ist in ihrem politischen Thun stets von persönlichen Beweggründen geleitet. Burleigh will Maria vernichten, weil ihre Existenz die Existenz des Protestantismus gefährdet; Elisabeth haßt Maria tödlich, weil Marias Existenz ihre Krone und ihr Leben bedroht. Vermehrt wird dieser Haß noch durch den Neid und die Eifersucht auf Marias Schönheit und Liebesglück. In Summa: Elisabeth ist nicht sowohl Herrscherin als Weib.

Zwei weitere Eigenschaften, die der Regentin fehlen, sind in Shrewsbury personifiziert: Gerechtigkeit und Barmherzigkeit. Ein Bedenken wegen des Prozeßverfahrens kennt sie so wenig wie eine Scheu vor dem Meuchelmord; nirgends findet sich auch nur eine Spur von einem Gegenwirken des Gewissens. El. ist vollkommen gewissenlos und setzt gleiche Gewissenlosigkeit bei andern voraus. — Ihre Rührung und ihre Gnade ist Schein, hinter dem Schadenfreude und Haß lauern. —

Das Hauptziel für die Bewegung der ganzen Handlung im II. Aufzuge ist die Ermöglichung des Zusammentreffens der beiden Königinnen. Maria giebt der Handlung durch ihren Brief dies Ziel; Burleigh, Shrewsbury und Leicester kämpfen für und wider die Begegnung; Leicester benutzt die geheimen Wünsche der Königin, um ihr den Entschluß abzugewinnen. Die Handlung des Stücks scheint sich von der Katastrophe wegzubewegen; die Königin ist, wenn auch auf Umwegen, zu einem Akte bestimmt, der nach englischem Brauche der dem Tod Verfallnen Gnade bringen muß; Burleighs Einfluß ist überwunden; es scheint, als werde sich Elisabeth (wider ihren Willen!) die Freiheit nehmen lassen, das Notwendige zu thun und den Willen ihres Volkes zu vollstrecken. Bei näherem Zusehn verschwindet indes dieser Schein, wenigstens mischt sich der Hoffnung für Maria die Furcht für sie bei: die königliche Erhabenheit, die wir an Maria kennen, macht den Triumph, den El. über eine gedemütigte Gegnerin zu feiern gedenkt, zweifelhaft, so daß man von der Unterredung eine Verschärfung des in Neid und Eifersucht wurzelnden Hasses der El. fürchten muß. — —

Die Nebenhandlung (gewaltsame Befreiung oder Vernichtung Marias) ist dadurch in ein neues Stadium getreten, daß dieselbe Person, die Marias gewaltsame Befreiung plant, nach Elisabeths Meinung für die gewaltsame Vernichtung Marias gewonnen ist. Der Vorteil, den Mortimer so gewonnen hatte, ist allerdings ins Gegenteil verkehrt, weil Paulet Maria vor Mortimer schützen wird (II, 7). —

III. Aufzug.

Zwischen dem III. und dem ihn vorbereitenden II. Aufzug liegt so viel Zwischenzeit, als der Aufbruch zur Jagd und der vom Dichter auf wenige Meilen verkürzte Weg von London nach Fotheringhay fordert. Der Schauplatz ist wie im I. Aufzuge Fotheringhay, aber nicht der „Kerker“ im Schloß, sondern eine Gegend im Park. Noch einmal genießt Maria den Schein freier Bewegung, ehe sich der Kerker auf immer hinter ihr schließt. Der ganze Aufzug ist zweiteilig; scharf sondern sich die beiden Szenengruppen 1—5 und 6—8 von einander ab; die erstere Gruppe gehört der Haupthandlung, die zweite der Nebenhandlung an. Der Übergang von einer Szenengruppe zur andern wird sehr geschickt dadurch vermittelt, daß Mortimer unsichtbarer Zeuge des Zankes der Königinnen ist. Die Höhe der ersten Szenengruppe ist die 4. Szene; sie ist zugleich die Höhe der ganzen Dichtung; fast der ganze II. Aufzug dient dazu, diese Szene zu ermöglichen. Sz. 2 und 3 bereiten auf Sz. 4 vor, Sz. 5 ist eine Ausgangsszene. Sz. 1 ist ein lyrisches Stimmungsbild. — In Sz. 6 macht Mortimer Maria mit dem Plane bekannt, den die Verschworenen nach Mortimers Trennung von Leicester gefaßt haben. Noch während der Szene hat sich die unsichtbare Handlung vollzogen, die diesen Plan vernichtet (s. Sz. 7 und 8). — „Jetzt ist es aus, und alle Hoffnung schwindet“ (Sz. 5) und „Jetzt, ja, jetzt mußt du sterben“ (Sz. 8) — das sind die Resultate der beiden Halbteile des Aufzugs: Das, was Marias Rettung bewirken sollte, bewirkt vielmehr ihren Untergang; und zwar ist es einmal die freie That Marias, die das Mittel der Rettung in sein Gegenteil verkehrt, das andere Mal die That des Sauvage.

Der ganze III. Aufzug bildet (wie Hoffmeister IV, 271 richtig bemerkt) eine Kette rührender und beängstigender Auftritte. Das Affektenspiel von Furcht und Mitleid ruht keinen Augenblick; die Spannung wird fast fieberhaft erregt.

Szene 1.

In Sz. 1 ragt ein lyrisches Element in das Drama herein; und zwar tritt dies Stück Lyrik nicht willkürlich auf; es wächst von selbst aus der Situation heraus: die langentbehrte Freiheit macht Maria schwärmen. Aus ihren Worten spricht freudige Erregung; der Zuschauer aber läßt sich in diese Stimmung nicht hineinreißen; er begleitet Marias Worte mit wehmütigen Gedanken. Maria selbst muß die Gedanken verscheuchen, die sich zwischen sie und ihre Freude drängen: „Ich will mich frei und glücklich träumen, warum aus meinem süßen Wahn mich wecken?“ Alles aber, was M. nicht sehen will, sieht Kennedy; sie sieht die Mauern, die den Park zum Kerker machen, sie sieht die „Spähertritte“, sie sieht auch den Widerspruch zwischen dem, was gestern geschah, und dem, was heute geschieht. So kann man unsere Szene wohl ein Idyll des Leids nennen.

Der Schauplatz ist „eine Gegend in einem Park, vorn mit Bäumen besetzt, hinten eine weite Aussicht“; der Gegensatz dieses Schauplatzes zu dem „finstern Gefängnis“ und „der traurigen Gruft“ des I. Aufzugs ist sehr wirkungsvoll. Wirkungsvoll ist auch der Gegensatz zwischen dem Auftreten Marias in unserer Szene und ihrem ersten Auftreten; I, 2 war sie eine gebeugte, mutlose Büßerin, jetzt schäumt in ihr Lebensfreude. An der ersten Darstellerin der Maria tadelte man, daß sie sich bei unserer Szene im Tone vergreife, indem sie, statt im dithyrambischen Aufflug zu sprechen, weinerlich, langsam, fast klagend sprach; eine andere Darstellerin, Madame Unzelmann, sprach zwar mit Begeisterung, aber nicht mit der Begeisterung einer dichterischen Seele, ihre Begeisterung war viel zu fein und künstlich, um reiner, wahrer Aufschwung der Einbildungskraft zu sein. — Gegen den dithyrambischen Schwung Marias sticht scharf die ernüchternde Sprechweise der Kennedy ab. —

Alles, was Maria in unserer Sz. thut und spricht, atmet Freiheitslust und Freiheitssehnsucht; man empfindet, wie sehr die Seele der gefangenen Königin vom Heimweh nach der Freiheit erfüllt ist. Charakteristisch ist dabei, daß der Dichter das Freiheitsgefühl und die Freiheitssehnsucht mit der die Maria umgebenden Natur verknüpft: Sie genießt die neue Freiheit, indem sie über den grünen Wiesenteppich eilt, indem sie in durstigen Zügen die freie Luft trinkt, indem sie die Blicke frei und fessellos schweifen läßt; an die südwärts jagenden Wolken, deren Bahn frei in Lüften ist, knüpft sie Gedanken voll Sehnsucht nach Freiheit; auf dem Nachen, den ein Fischer anlegt, träumt sie sich in die Freiheit hinaus. Auch ihr geistiges Auge schweift; sie sieht in der kleinen Gunst, die man ihr gewährt, eine Verkündigung größeren Glücks. — Sehr glücklich wirkt endlich das Erklingen des Hifthorns: Sehnsucht nach Freiheit und schmerzlich-süße Erinnerung ziehen mit seinen Tönen in das Herz der Königin.

Es erübrigt noch ein Wort über die Bedeutung unserer Szene in der Ökonomie des III. Aufzugs und des ganzen Stücks. Der I. Aufzug hat Maria in königlicher Fassung dem Leiden gegenüber gezeigt; jedoch war nicht zu ermessen, wie groß die seelische Kraft war, deren sie zur Erhebung über die Leiden der Gefangenschaft bedurfte, weil die Größe ihrer Empfindlichkeit für diese Leiden nicht deutlich hervortrat. Die dithyrambische Freude an der Freiheit und die tiefe Sehnsucht nach voller Freiheit, die Maria in unserer Szene zeigt, lassen erkennen, wie sehr sie unter der Gefangenschaft litt. Nun versteht man die Größe ihrer Seele im Ertragen der Leiden zu würdigen; man versteht aber zweitens auch, was sie zwingt, in tiefer Selbstdemütigung Elisabeth um die Freiheit zu bitten; endlich versteht man die Größe der Erhabenheit, mit der Maria Freiheit und Leben wegwirft, um ihre königliche Ehre zu retten (Sz. 4). Schließlich gewinnt der Dichter durch unsere Szene den Vorteil, daß der Sturm der Leidenschaft, der M. in den folgenden Szenen fortreißt, verständlich wird; die tiefe Erregung ihres Seelenlebens verhindert sie, die Nachricht von Elisabeths Nähe mit Fassung hinzunehmen.

Einzelnes. Wenn Schiller der Königin Worte voll dichterischer Empfindung in den Mund legt, so folgt er dabei der Geschichte, die an den kleinen poetischen Schöpfungen Wahrheit des dichterischen Empfindens und Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks rühmt. (Philippson S. 196). — „Dort legt ein Fischer den Nachen an.“ Düntzer bemerkt, Schiller nehme den Fluß ohne weiters an; offenbar aber verwertet Schiller die Bemerkung Cambdens, der Fotheringhay „ad Neni fluvii ripam“ gelegen sein läßt. — „Dieses elende Werkzeug könnte mich retten.“ Nach Bellermann (II, S. 216) denkt Maria bei diesen Worten an ihre Flucht aus Lochleven, von wo sie sich mittelst eines kleinen Nachens unter Beihilfe des jungen Grafen Douglas rettete. — „O, die bekannte Stimme.“ Die Freude Marias an Jagden und kühnen Ritten ist gleichfalls geschichtlich. — Diese einzelnen Bemerkungen beweisen, wie geschickt Schiller geschichtliche Notizen zu verwerten wußte.

Szene 2 und 3.

Das Hifthorn hat dem Zuschauer die Nähe der Elisabeth verraten (II, 9); Paulet und Shrewsbury sollen Maria auf die Ankunft der Königin vorbereiten; sie handeln dabei im geheimen Auftrag Leicesters, der durch eine vorhergängige Verständigung den Erfolg der Begegnung sicher stellen wollte. Aber die Vorbereitung kommt zu spät: „O, warum hat man mich nicht vorbereitet! Jetzt bin ich nicht darauf gefaßt, jetzt nicht. Was ich mir als die höchste Gunst erbeten, dünkt mir jetzt schrecklich, fürchterlich.“ Aus dem innersten Herzen Marias bricht glühender Haß gegen Elisabeth hervor, dem gegenüber sie selbst machtlos ist; jahrelang hat sie selbst sich auf die Begegnung mit Elisabeth vorbereitet, sich alles eingeprägt, womit sie El. rühren wollte; jetzt hat ein Augenblick alles verlöscht, und nichts lebt in ihr als das brennende Gefühl ihrer Leiden. „Die entscheidungsvolle Stunde“ ist da und verlangt von Maria Demütigung und Unterwürfigkeit; der Zuschauer begleitet die Königin mit mitleidender Angst in diese Stunde hinein; vielleicht, daß ihre Liebe zu Leicester sie noch im letzten Augenblick Fassung gewinnen läßt! —

In dem Briefe an Goethe vom 18. Juni 1799 schreibt Schiller, einer Maria Schicksal sei es, „heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden“. Ihr leidenschaftlicher Haß gegen Elisabeth und ihre leidenschaftliche Liebe zu Leicester bestätigen die eine Seite dieser Bemerkung, der leidenschaftliche Haß Elisabeths gegen sie und die leidenschaftliche Liebe Mortimers zu ihr die andere Seite. —

Szene 4.

Nach Boxberger drängt sich die ganze Handlung in der Maria Stuart um den Augenblick, in welchem in Elisabeths Seele der Entschluß, zu unterschreiben, sich entscheidet; dieser Entschluß fällt nach ihm regelrecht in die Mitte des Stücks, in die Zankszene zwischen den beiden

Königinnen. Ja, er glaubt mit Hanke („Die Gruppe des Laokoon") noch weiter gehn und den Höhepunkt der Handlung in einem Gedankenstrich in dieser Szene gipfeln lassen zu können; man müsse sich nämlich denken, daß Maria kurz vor dem Gedankenstrich hinter den Worten: „Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich, wie eine Gottheit von mir scheidet" — einen Blick in Elisabeths Antlitz gethan und gelesen habe, daß alle ihre Demütigung nichts fruchten werde. Der erste Teil der Behauptung beruht auf einer Verkennung der Bedeutung unserer Szene (s. unten); der zweite, von Hanke aufgenommene, ist mehr geistreich als wahr: Eine solche Deutung des Gedankenstrichs zerreißt das einheitliche Gefüge des Bedingungssatzes. Der Höhepunkt unserer Szene liegt genau am Ende: „Regierte Recht, so läget Ihr vor mir im Staube jetzt, denn ich bin Euer König." Der verhängnisvolle Wendepunkt aber liegt hinter den Worten: „Schwester! Nicht um dies ganze reiche Eiland, ... möcht' ich vor Euch so stehn wie Ihr vor mir." Hinter diesen Worten muß Elisabeth entweder das Wort: „Ihr seid frei!" sprechen, oder Maria weiß, daß sie es nicht sprechen will. Wenn der Höhepunkt und der Wendepunkt festgelegt sind, ist es leicht die Stufen zu bezeichnen, die zu diesen Punkten hinführen. Beim Auftreten der Elisabeth war Maria, auf die Kennedy gelehnt, stehen geblieben (s. die szenischen Bemerkungen). Während der heuchlerischen Frage: „Wie heißt der Landsitz?" und während der heuchlerischen Klage über das Drängen des Volkes bleibt Maria „halb ohnmächtig" auf die Amme gelehnt. Nun erhebt sie sich; aber vor dem gespannten Blick Elisabeths zusammenschaudernd, wirft sie sich wieder an die Brust der Amme. Während des folgenden Gesprächs zwischen Elisabeth, Leicester und Shrewsbury, das durch die beiden weiteren Heuchelfragen Elisabeths: „Wer ist die Lady?" und „Wer hat mir das gethan?" veranlaßt wird, bleibt Maria in dieser Haltung. Dann rafft sie sich zusammen und will auf Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Wege schaudernd still; in ihren Mienen spiegelt sich dabei der heftigste Kampf. Die Worte Elisabeths erinnern sie an den Ernst der Lage; sie ringt sich den Entschluß ab, sich selbst erniedrigen zu wollen. Bemerke das dreimalige „Ich will!". Dieser Entschluß endigt das Vorspiel; es beginnt das Hauptspiel.

Maria „wendet sich gegen die Königin", beugt sich vor der Gottheit, die diese erhöhte, und fällt vor Elisabeth nieder. Ihre Bitte: „Reicht mir die königliche Rechte, mich zu erheben von dem tiefen Fall" beantwortet Elisabeth mit triumphierender Kälte: „Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria!" In knieender Haltung verbleibt Maria unseres Erachtens bis zu den Worten: „. . und kaltes Grausen fesselt die Flehensworte mir im Busen an". (Eine szenische Bemerkung fehlt). Die viermalige bittende Mahnung, die Maria „mit steigendem Affekt" an Elisabeth richtet, ist ohne Erfolg, denn Elisabeth steht „schroff und unzugänglich" da und schaut mit „Eisesblick" auf die bittflehende Gegnerin nieder. Der Versuch Marias, durch das Zeichen der tiefsten Selbsterniedrigung sich das Herz der Königin zu erschließen, ist mißglückt. —

Die „kalt und streng“ gesprochenen Worte Elisabeths: „Was habt Ihr mir zu sagen, Lady Stuart?“ führen eine neue Wendung in der Szene herbei: Maria beginnt, indem sie die schwere Anklage: „Ihr wißt, daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen“ überhört, sich der Elisabeth zu öffnen (I, 2). Sie ist sich ihrer Notlage wohl bewußt: Sie kann sich nicht verteidigen, ohne Elisabeth anzugreifen; in dieser Notlage erbittet sie den göttlichen Beistand. Man vergleiche mit diesem Gebet das Rachegebet am Ausgang der Szene. Ehe Elisabeth auftrat, lebte in Maria nichts als das brennende Gefühl ihrer Leiden. Jetzt reißt sie dies Gefühl gewaltsam aus ihrem Herzen: „Ein ewiges Vergessen bedecke, was ich Grausames erlitt.“ Sie nimmt dem Gedanken an ihre Leiden alles Aufreizende: „Ich will alles eine Schickung nennen, Ihr seid nicht schuldig“; sie wälzt die Schuld auf einen bösen Geist und auf böse Menschen. Nachdem sie sich so den Weg zu Elisabeth gebahnt hat, nähert sie sich zutraulich und mit schmeichelndem Tone der Schwester: „Jetzt, Schwester, redet! Nennt mir meine Schuld!“ Unempfindlich gegen den Zauber der Persönlichkeit Marias, antwortet Elisabeth mit harter Beschuldigung Marias und ihres Oheims, des herrschwütigen Priesters, und endet mit den triumphierenden Worten: „Meinem Haupte war der Streich gedrohet, und das Eure fällt!“ Die Berechtigung dieses Gewaltakts beweist sie mit dem Thun des Kardinals von Lothringen und der Lehre der katholischen Kirche, die Notwendigkeit desselben aus der Unmöglichkeit, mit einer Papistin einen Treubund zu schließen. Maria kann es sich nicht versagen, in ihrer Antwort darauf hinzuweisen, daß in der Anerkennung ihres Erbfolgerechts das Mittel vorhanden war, sie für immer der Elisabeth zu verbinden. Der bloße Gedanke, sie habe Maria zu ihrer Thronfolgerin ernennen sollen, erregt die herrschsüchtige und eifersüchtige Elisabeth zu einer beleidigenden Antwort, die Maria durch die feierliche Erklärung: „Regiert in Frieden! Jedwedem Anspruch auf dies Reich entsag' ich“ abbricht. Diese Erklärung bildet den Tiefpunkt in der Selbsterniedrigung Marias; durch lange Jahre hindurch hat sie ihr Recht an Englands Krone aufrecht erhalten; sie hat es verschmäht, den Edinburger Vertrag zu unterschreiben und so sich den Weg aus dem Kerker aufzuthun; dieser Titel war für sie mehr als leerer Prunk. Vergl. I, 1. Jetzt entsagt sie mit müder Resignation. Und nun ist alles geschehn, was Maria thun konnte, um ihre Befreiung von Elisabeth zu erwirken. Jetzt muß Elisabeth das befreiende Wort sprechen; jetzt oder nie! Dringlich wirbt Maria um dies Wort, sie hängt an den Lippen Elisabeths; sie müssen das Wort ja sprechen; aber Elisabeth schweigt. Angstvolle Pausen erhöhen die Spannung. Endlich taucht in Marias Seele die Möglichkeit auf, daß Elisabeth sie nicht befreien will, sie ruft aus: „Weh Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!“ u. s. w.

Elisabeth antwortet, als habe sie nichts von Marias herzbewegenden Bitten und ernsten Warnungen gehört; kein erlösendes Wort, nichts als grausam höhnender Triumph; sie weidet sich am Anblick ihres Opfers,

ihre Seele hat Raum nur für die Freude an Marias Verzicht; dieser Verzicht ist ihr nichts als das Eingeständnis hoffnungsloser Niederlage. (Man bemerke die Ironie in den Worten: „Ist kein Mörder mehr unterweges?“ „Will kein Abenteurer für Euch die traur'ge Ritterschaft mehr wagen?“ — „Es lüstet keinen, Euer vierter Mann zu werden.“ Sauvage ist bereits unterwegs, Mortimer ist zu allem entschlossen, Leicester begehrt Marias Hand.)

Maria fährt auf, aber noch einmal wird sie ihrer Erregung Herr („O Gott, Gott! Gieb mir Mäßigung“). — Doch die Gedemütigte besitzt ja immer noch das, was ihr Elisabeth am meisten neidet, den Ruhm ihrer Schönheit; erst dann ist Elisabeths Triumph völlig, wenn sie diesen Ruhm vernichtet; das hämische Wortspiel ist das Mittel dazu. Jetzt ist der Punkt erreicht, an dem Marias demütige Erniedrigung in stolze Erhebung umschlagen muß. Ohne sich selbst aufzugeben, kann sie die Schändung ihrer Ehre nicht stillschweigend hinnehmen: „Das ist zu viel!“ Marias Zorn entladet sich. Aber wohlgemerkt! obwohl sie von Zorn glüht, spricht sie doch „mit einer edlen Würde“; noch ist sie ihrer selbst mächtig. Auch das, was sie spricht, zeigt, daß wir es nicht mit einer wilden, maßlos ausbrechenden Leidenschaftlichkeit zu thun haben: Um den Angriff wirksamer zu machen, sichert sie sich (statt den Schlag Elisabeths sofort durch einen Gegenschlag zu erwidern) zunächst die Stellung, von der aus sie den vernichtenden Schlag thut: „Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt“ u. s. w. Im Bewußtsein ihrer vor der Welt durch einen unbefleckten Tugendruf in Glorie gestellten Schönheit (II, 9) hatte Elisabeth das niederträchtige Wortspiel gewagt; jetzt reißt ihr Maria den Tugendmantel ab, mit dem sie die wilde Glut ihrer verstohlenen Lüste gleißend zugedeckt hat. Elisabeths Pfeil ist auf sie selbst zurückgeprallt. Das Weib in Elisabeth ist tödlich verletzt. — Hatte Maria bisher ihre leidenschaftliche Erregung bemeistert, so veranlaßt Shrewsburys Mahnung zur Mäßigung und Unterwerfung, daß Maria willentlich sich an ihre Leidenschaft hingiebt. Ihr Zorn entfesselt sich nicht selbst, sie entfesselt ihn. Ein Rachegebet leitet den Ausbruch der Leidenschaft ein; diesmal vernichtet der Rachestrahl die Königin in Elisabeth: „Der Thron von England ist durch einen Bastard entweiht.“ Sie, die eben noch jedwedem Anspruch auf England entsagt hatte, ruft aus: „Regierte Recht, so läget Ihr vor mir im Staube jetzt, denn ich bin Euer König.“ Elisabeth, die eben noch triumphiert hatte, flieht als Besiegte, und Maria, die sich eben noch als besiegt bekannt hatte, behauptet triumphierend das Feld.

Sz. 5. Dem Gefühle mitleidender Angst, mit dem der Zuschauer den Ausbruch der Leidenschaft Marias begleitet hat, giebt die Kennedy Ausdruck. Aber, was bei der Kennedy Ausruf der Angst ist, wird in Marias Munde Ausruf triumphierender Freude (Kennedy: Sie geht in Wut! Maria: Sie geht in Wut! — Kennedy: Vor ihrem Buhlen habt Ihr sie verhöhnt! Maria: Vor Lesters Augen hab' ich sie erniedrigt!).

Maria, „noch ganz außer sich", kostet den Augenblick des Triumphes rein aus; Folgen ihrer That sind für ihren Geist in diesem Augenblick nicht vorhanden. — —

Vischer führt da, wo er von den verschiedenen Formen spricht, in denen Kontraste aufgelöst werden können, als eine dieser Formen die Aufstellung einer Person, Szene, Tongruppe an, welche die dissonierenden in sich zusammenfaßt, indem sie ausdrücklich an beiden teil hat; als Beleg führt er u. a. an: Die Szene zwischen Maria Stuart und Elisabeth denke man sich ohne die Gegenwart des alten Shrewsbury, der Elisabeths Rat und zugleich Marias teilnehmender Freund ist: so wäre sie grell bis zum Unerträglichen (Ästhetik III, 1, S. 43). Ich kann dieser Bemerkung nicht zustimmen, da Shrewsbury viel zu wenig zwischen den scharfen Gegensätzen vermittelt; der Dichter hat offenbar Shrewsbury absichtlich völlig zurücktreten lassen, um die Gegensätze mit aller Schärfe aufeinanderprallen zu lassen; eine Mittelsperson zwischen Maria und Elisabeth hätte nur den charakteristischen Zug unserer Szene, das scharfe Gegeneinander von Empfindung und Empfindung, Wille und Wille abgeschwächt.

Hingegen finden wir eine andere Bemerkung Vischers gerade durch unsere Szenen bestätigt: „Schiller ist überall reich an solchen Momenten, wo alle Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt" (III, 2, 1390 f). — —

Die Streitszene ist stets viel bewundert worden; um so auffälliger ist, daß die Auslegung noch nicht zu einer Verständigung über den dichterischen Zweck derselben gekommen ist.

Man hat wohl unsere Szene als ein Beispiel für die Leiden Marias aufgefaßt; aber abgesehen davon, daß Maria, wie Fielitz richtig bemerkt, nicht als Leidende aus der Situation hervorgeht, ist das Leiden an sich niemals Gegenstand der pathetischen Tragödie. Eine andere Auffassung läßt den Dichter durch unsere Szene die Unterzeichnung des Todesurteils motivieren. Ein Blick in die 10. Szene des IV. Aufzugs zeigt, daß Elisabeth allerdings unter dem Druck der Erinnerung an unsere Szene unterzeichnet; man kann die 10. Szene eine Art ideeller Fortsetzung der Zankszene nennen. Indes ist folgendes festzuhalten: Schiller fand in seinen Quellen ein festes Gefüge von Ursache und Wirkung für Elisabeths Handeln vor: Maria muß sterben, weil sie ein besseres Anrecht auf den Thron hat als die Bastardkönigin. Daß Elisabeth zögert, den Befehl zur Hinrichtung zu geben, erklärt sich aus ihrer Furcht vor der Gehässigkeit des Schrittes. Dem Zögern macht endlich die Erregung des Volkes ein Ende, die man durch allerhand falsche Gerüchte künstlich hervorgerufen hatte (s. S. 9 fg). Diese Motivierung ist straff genug, so daß die Einführung weiterer Motive durchaus entbehrlich war. Der Zweck unserer Szene kann mithin nicht sein, die Unterzeichnung des Blutbefehls zu motivieren. Selbstverständlich ist aber, daß der Dichter eine Szene, die ihm aus anderen Gründen notwendig erschien, nicht ohne bestimmte Beziehung auf die Haupthandlung lassen konnte. Um diese Beziehung zu gewinnen,

läßt er die Einwirkung der Volkserregung zurücktreten und setzt dafür den durch die Zankszene furchtbar gesteigerten Haß Elisabeths ins Spiel. Die Frage nach dem dichterischen Zweck unserer Szene ist mithin noch unerledigt.

Doch Fielitz ist im Besitz „des Zauberwortes“, das alle verschlossenen Thüren des Bauwerks öffnen soll (59 fg.). Dies Zauberwort heißt: „Erhebung der Seele der Heldin zur vollen Selbsterkenntnis“; so lautet nämlich nach Fielitz das Thema unseres Dramas. Der Zweck unserer Szene wird nach der Bedeutung bestimmt werden müssen, die sie für die Bearbeitung jenes Themas besitzt. Wenn das Thema unseres Dramas, so schließt Fielitz, die Hebung einer Seele zur vollen Selbsterkenntnis ist, so mußte der Dichter diese Seele in den ersten Akten unterhalb dieser Höhe halten. Dies thut er in den ersten drei Akten, deren Zweck es ist, den innern Zustand Marias auseinander zu falten. Unsere Szene im besondern soll für Maria eine Gelegenheit schaffen, wo sie noch einmal ihre ganze Hassensfähigkeit zeigt; noch ist in ihr der Haß lebendig und beweist, daß sie noch nicht zur vollen Läuterung gelangt ist. — Der Grundirrtum dieser ganzen Ansicht besteht in der Annahme, daß der Dichter jenen psychologischen Vorgang zum Thema seines Dramas gemacht habe; man hat nur zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen: Entweder hat der Dichter dies Thema in seiner Tragödie bearbeiten wollen und dann hat er es herzlich schlecht gethan, denn — um nur eins zu sagen — zwei ganze Akte (der 2. und 4.) sind außer greifbarer Beziehung zu dem Thema; oder jener psychologische Vorgang war nur ein Motiv, kein Thema.

Von andern Gesichtspunkten aus bestimmt Bellermann den Zweck unserer Szene: 1. Nach Bellermann würde dem Stück das wichtigste dramatische Interesse fehlen, wenn der tragische Wendepunkt in Marias Geschick in einem äußern, von ihr unabhängigen Geschehn und nicht in ihrem eigenen, todbringenden Thun läge. Um diesem Interesse zu genügen, schuf der Dichter die große Zankszene. Gegen diese Ansicht darf nicht vorgebracht werden, daß unsere Szene gar nicht den Wendepunkt in Marias Schicksal bilde; denn abgesehen davon, daß wirklich der in unserer Szene so gewaltig gesteigerte Haß Elisabeths schließlich ihre letzten Bedenken überwindet (IV, 10), so ist doch vor allem entscheidend, daß Maria, wie Bellermann selbst bemerkt, in dem Glauben lebt, als hänge von ihrem Thun Sein und Nichtsein ab. Indes ruht die ganze Ansicht von vornherein auf der verkehrten Voraussetzung, daß nach Schillers Meinung die volle Wirkung des Tragischen nur dann habe hervorgerufen werden können, wenn Maria sich selbst ihr Schicksal schaffe. 2. Aber noch von einer anderen Seite her weiß Bellermann unserer Szene einen Zweck abzugewinnen: Die sittliche Notwendigkeit des Todes der Maria liegt in ihrer alten Blutschuld. Da der Dichter uns dies Verbrechen nur durch Bericht geben konnte, so blieb der Übelstand, daß die sittliche Verfassung, wie sie Maria beim Beginn des Stücks zeigt, die Ermordung Darnleys

unerklärt ließ; daher mußte der Dichter wenigstens einmal in der Dulderin die wilde Leidenschaftlichkeit zeigen, die das Verbrechen erklärt (II, 184 fg). Da der Dichter selbst keinen Fingerzeig in dieser Richtung giebt, obwohl er es mühelos hätte thun können, so muß man diese Zweckbestimmung als eine vom Dichter nicht angedeutete zurückweisen.

Sonach scheint die große, so kunstvoll angelegte, so mühsam ermöglichte Szene zwecklos zu sein! Dieser Schein schwindet, sobald man den Dramatiker Schiller nach dem Ästhetiker Schiller auslegt.

In dem Aufsatz „Über das Erhabene" bezeichnet Schiller im Anschluß an Lessings „Kein Mensch muß müssen" den vernünftigen Willen als den Geschlechtscharakter des Menschen. Alle andern Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will. Daraus folgt, daß nichts des Menschen so unwürdig ist, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt den Menschen auf; wer die Gewalt uns anthut, macht uns unsere Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg (S. 166). — Nun wird unsere Natur von zwei Grundtrieben beherrscht; den einen nennt Schiller den Erkenntnistrieb, den andern den Selbsterhaltungstrieb. („Vom Erhabenen" S. 116.) Will der Mensch diesen Trieben gegenüber seine Freiheit bewahren, so kann dies nur durch seine „Vernunft" (seinen vernünftigen Willen) geschehen. So verhindert die Vernunft z. B., daß jemand, um sich selbst zu erhalten, „feigerweise" Gewalt erleidet. — Handlungen, die von einem Vermögen des Willens zeugen, selbst dem mächtigsten aller Instinkte, dem Triebe der Selbsterhaltung, zu widerstreben, sind ästhetisch wohlgefällig (Über das Pathetische S. 160). Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Handlung ergreift, beruht auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß keine Empfindung, wie wichtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermag (S. 164). — Macht imponiert nur dem Sinnenwesen . . Ein Mensch, der mir das Todesurteil schreiben kann, hat darum noch keine Majestät für mich, sobald ich selbst nur bin, was ich sein soll (Über Anmut und Würde S. 113). — Von den Helden der griechischen Dichter bemerkt Schiller, sie seien für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich wie andere; und eben das mache sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlten und doch nicht davon überwältigt würden. Sie liebten das Leben so feurig wie wir anderen; aber diese Empfindung beherrschte sie nicht so sehr, daß sie es nicht hingeben könnten, wenn die Pflichten der Ehre (!) oder der Menschlichkeit es forderten (Über das Pathetische S. 142). —

Maria ersehnt die Freiheit mit Inbrunst, sie liebt ihr Leben so feurig, wie nur jemand sein Leben lieben kann. In Elisabeth tritt ihr die entgegen, bei der die Entscheidung über Freiheit und Leben ruht. Maria weiß, daß an ihren Worten ihr Alles, ihr Leben und ihr Geschick hängt; Shrewsbury hat die Stunde der Unterredung als die entscheidungsvolle Stunde bezeichnet. Um das heißersehnte „Wort": „Ihr seid frei!" zu hören, erniedrigt sie sich tief, verzichtet sie auf ihre Ansprüche an

England. Auf alle Demütigungen hat schließlich Elisabeth nichts als ein ehrvernichtendes Wortspiel. Jetzt ist der entscheidende Augenblick da: Entweder wirft Maria sich weg, oder sie wird sich ihrer Würde bewußt; jenes wäre geschehen, wenn Maria ihr Leben mehr geliebt hätte als ihre Ehre; dies geschieht, weil in ihrer Brust „die hohe dämonische Freiheit" (Über das Erhabene S. 175) wohnt, die über den Selbsterhaltungstrieb triumphiert. Obwohl vom Zorne glühend, spricht sie mit Würde („dem Ausdruck einer erhabenen Gesinnung") Worte, die ihre Gegnerin tödlich verletzen und ihr selbst Freiheit und Leben kosten müssen.

Der poetische Zweck unserer Szene war mithin, Maria auf die Höhe „ästhetischer" Erhabenheit zu heben, sie in dem kritischen Augenblick zu zeigen, in dem sie sich aus freier Wahl dem Verderben hingiebt, in dem ihr Tod eine Willenshandlung wird (Über das Pathetische S. 155). Unsere Szene charakterisiert sich als eine pathetische Szene von packender Gewalt. Sie ist es nicht zum geringsten, welche die „Maria Stuart" zu einer pathetischen Tragödie macht.

Sehr gut hebt Duboc in einer von Bulthaupt angeführten Stelle den Zweck unserer Szene heraus. Nach Duboc gerät Maria in eine Lage, „daß ihr nur die Wahl bleibt, entweder ihrem Leben oder in schmählicher Demütigung ihrer Seele, ihrem ethischen Lebensodem zu entsagen. Sie wählt das erstere und erhebt sich damit in einem einzigen Befreiungsakt über die vorangegangene tragische Erschütterung. Der tragische Höhe- und Wendepunkt der Situation liegt klärlich in der Unterredung der beiden Königinnen, und kaum irgendwo ist einem Dichter so meisterhaft der hinreißende Schwung der sich befreienden Seele gelungen wie in dem prachtvollen Ausbruch der Maria: „Mäßigung! Ich habe ertragen, was ein Mensch ertragen kann" u. s. w. Denn aus jedem Wort spricht hier das leidenschaftlich empfundene Bewußtsein, daß Unwürdiges zu erdulden, nur um das Leben zu erretten, einer Zertrümmerung des sittlichen Ideals und daher auch dessen, was die Pflicht fordert, gleichkäme. Auf das Verständnis dieses ethischen Vollgehaltes in dem Ausbruch der schottischen Königin kommt hier alles an; ohne ihn würde nur der Aufschrei eines heftig gereizten Gefühls vorzuliegen scheinen." — —

Einzelnes. „Die Sanct Barthelemi sei meine Schule." Die Pariser Bluthochzeit wurde geschichtlich nicht von dem Kardinal von Guise, sondern von der Königin Mutter Katharina veranlaßt.

Szene 6.

In der S. 38 angeführten Stelle aus „Anmut und Würde" hieß es. „Die Würde hindert, daß die Liebe nicht zur Begierde wird . . Wo diese sich einmischt, da muß es entweder dem Gegenstand an Würde oder dem Betrachter an Sittlichkeit der Empfindungen mangeln." Mortimer, der unsichtbar Zeuge des Zusammentreffens der beiden Königinnen war, hat den lebhaftesten Eindruck von Marias leidenschaftlichem Ausbruch gehabt: „Du warst die Königin, sie der Verbrecher. Ich bin entzückt von deinem

Mut, ich bete dich an, wie eine Göttin groß und herrlich erscheinst du mir in diesem Augenblick. — Wie dich der edle, königliche Zorn umglänzte . ." Aber er ist nicht erfüllt von der Achtung, die sich vor ihrem Gegenstande beugt, auch nicht von der Liebe, die sich zu dem ihrigen neigt, sondern von der Begierde, die sich auf ihren Gegenstand stürzt (Über Anmut und Würde S. 110); ja man kann sagen: die ihren Gegenstand herunterreißt. Hier ist nichts von der seligen Bezauberung der platonischen Liebe, nichts von dem Feuer, welches die himmlische Venus entzündet (S. 111). Mortimer ist ganz der Begierde hingegeben, bei der, wie Schiller sich ausdrückt, Objekt und Subjekt sinnlich sind.

Mit Recht tadelt es Bulthaupt, wenn in der schauspielerischen Darstellung Mortimers der charakteristische Zug seiner wahnsinnigen, alle Grenzen überschreitenden Sinnlichkeit „in dem gewöhnlichen, gefühlvollen, schönklingenden Gesang der jugendlichen Liebhaber" untergeht. Mortimer hat den edlen königlichen Zorn Marias gesehen; aber (und das ist entscheidend) dieser Zorn hat ihm Marias Reize verklärt; es fehlt ihm die Sittlichkeit der Empfindungen, ohne die Erhabenes nicht erhaben scheint und erhebend wirkt. „Der ethische Vollgehalt" in dem leidenschaftlichen Ausbruch Marias kommt Mortimer nicht zum Bewußtsein; er sieht nichts als die leidenschaftliche, dämonische Erregung, welche die Reize der Königin erhöht und ihn in „heftige, leidenschaftliche Stimmung" versetzt.

Schon I, 6 hatte Mortimer in überströmenden Worten die Schönheit der Königin bewundert, aber keines dieser Worte verrät eine so leidenschaftliche Glut wie die von glühenden Blicken begleiteten Ausrufe: „Wie dich der edle, königliche Zorn umglänzte, deine Reize mir verklärte! Du bist das schönste Weib auf dieser Erde!" In sehr feiner Weise charakterisiert der Dichter Mortimers jetzige Gefühlsweise, indem er Mortimer in der Anrede nicht mehr das ehrfürchtige Ihr, sondern das gleichstellende Du gebrauchen läßt. Wie leidenschaftlich Mortimer erregt ist, geht schon daraus hervor, daß er die dringliche Frage der Königin nach Leicester überhört. —

I, 6 hatte Mortimer Maria den Plan der Verschworenen im allgemeinen enthüllt; jetzt enthüllt er die furchtbare Gestalt, die der Plan inzwischen angenommen hat. Mortimer erweist sich als ein Gewaltmensch, der selbst vor dem Ärgsten nicht zurückscheut. Es ist tragische Ironie, daß der eben entwickelte Plan eben jetzt durch Mortimers Mitverschworenen, der auch nicht vor dem Königsmord zurückscheut, vereitelt wird, und daß Mortimer seine vernichtende Energie schließlich nur gegen sich selbst kehren kann. (IV, 4).

Schon I, 6 wollte es scheinen, als habe Mortimer die Grenzlinie überschritten, die Liebe und Begierde trennt; deutlich tritt Mortimers Begierde in seinem Monolog (II, 6) heraus: „Gefahr und Ruhm und auch der Preis sei mein!" In unserer Szene reißt ihn die Leidenschaft so weit fort, daß er der Königin kein Hehl aus seiner begehrenden Liebe macht: „Eh' ich dir entsage, eh' nahe sich das Ende aller Tage!" —

Von Worten reißt es ihn zu Thaten fort. Nach Worten, die er „mit irren Blicken und im Ausdruck des stillen Wahnsinns“ spricht und die eine furchtbare Steigerung zu den Worten: „Mich schrecken nicht Babingtons, nicht Tichburns blut'ge Häupter“ u. s. w. (I, 6) bilden — dringt er mit ausgebreiteten Armen auf Maria ein. Furchtbar ist das Liebeswerben, mit dem er die Widerstrebende gewinnen will: Sie wollen dich enthaupten u. s. w. — Im ersten Gespräch Mortimers mit Maria war sie für ihn die Königin, die in allen Leidensproben ihre königliche Würde behauptete (I, 6). Jetzt ist ihr in seinen Augen nichts geblieben als die rührende Gestalt und ihre hohe Schönheit; die Krone ist ihr vom Haupte gefallen. Seine Leidenschaft reißt ihn zu Worten fort, die an Elisabeths höhnende Worte (III, 4) erinnern. Auch das Unglück der Königin ist ihm nicht heilig; wohl ist die Gestalt der Königin durch das Unglück „rührend“; aber Mortimer sieht nur mit dem äußern Sinn, für den das Rührende nur ein Reiz ist, nicht mit dem innern Sinn, der das Äußere auf das Seelische deutet. —

In einem Bericht über die erste Aufführung der M. St. wird erzählt, der Schauspieler Voß habe, da er unsere Szene mit seiner Frau spielte, um so weniger Bedenken getragen, sie fortwährend zu umfassen. Offenbar ganz gegen die Absicht des Dichters, der, wie auch aus der szenischen Bemerkung hervorgeht, nur eine Umarmung wollte, und zwar nach den Worten: „Erst will ich ruhn an seiner wärmsten Brust.“

Wie selbstisch begehrend Mortimers Liebe ist, zeigt endlich die letzte Stufe, auf die ihn sein Liebeswahnsinn treibt. Um Marias Widerstand zu brechen, ist er vermessen genug, sie an zwei Namen zu erinnern, mit denen einerseits die Erinnerung an ungerechten Verdacht und ungerechtes Leiden, anderseits die Erinnerung an Sünde und Schuld in ihrer Seele wach werden mußten. Ja, noch mehr! Marias Ausruf „Vermessener!“ beantwortet er mit der Drohung: „Wenn nur der Schrecken dich gewinnen kann, beim Gott der Hölle!“ — Und schon will er sich Marias mit Gewalt bemächtigen, da stürzt Kennedy herein.

Das Schicksal der Maria ist es, „heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden“; sie selbst klagt in unsrer Szene: „Bin ich geboren, nur die Wut zu wecken? Verschwört sich Haß und Liebe, mich zu schrecken?“ Kaum hat sich der leidenschaftliche Haß Elisabeths über sie ergossen, so bricht Mortimers leidenschaftliche Liebe gegen sie los und zwar fast mit derselben Schonungslosigkeit wie Elisabeths Haß. Hier wie dort erfährt Maria schmachvolle Demütigung; aber während sie dort aus einer Gedemütigten eine Demütigende wird, muß sie hier, ohne es hindern zu können, die Mißachtung ihrer Würde als Königin, als Frau und als Dulderin erleiden. Durch ihr Thun in der 4. Szene erfüllt Maria die Forderung, die Schiller an den pathetisch-erhabenen Gegenstand stellt, durch ihr Leiden in der 6. Szene die Forderung, die der pathetische Gegenstand erfüllen muß (Vom Erhabenen S. 139).

Szene 7 und 8.

Während Maria vor unsern Augen den Ansturm von Mortimers Liebesfanatismus erdulden muß, hat inzwischen unsichtbar ihr Schicksal durch eine That des religiösen Fanatismus eine verhängnisvolle Wendung erfahren. Mortimers Plan war auf den Fanatismus der Verschworenen aufgebaut; eben dieser Fanatismus aber zerstörte den Plan; der Fanatismus kennt keine Selbstbeherrschung und muß jede Berechnung vernichten. — Man hat getadelt, daß Mortimers sorgfältig angelegter Plan auf diese Weise zu schanden wird. Einer der ältesten Beurteiler der M. St., Merkel, spricht von einem „Teufel aus der Maschine", der den Knoten zerhaue; Schiller habe ebenso gut einen Ziegel vom Dache fallen lassen können. Aus dem Gesagten geht hervor, daß es durchaus kein Zufall ist, wenn der Plan der Verschworenen scheitert, sondern eine sehr wohl erklärliche Folge des fanatischen Charakters der ganzen Verschwörung. —

Rückblick auf den III. Aufzug. Das Charaktermerkmal des III. Aufzugs ist die Entfesselung leidenschaftlicher Gefühle; der ganze Akt steht vom Anfang an im Zeichen der Leidenschaft und sticht so scharf besonders gegen die beiden ihn umgebenden Akte ab. Alle Hauptpersonen, nicht nur Maria, von der es die szenische Bemerkung ausdrücklich besagt (Sz. 5), sind „außer sich"; man erinnere sich an Marias dithyrambische Freude in der 1. Szene, an Elisabeths leidenschaftlichen Haß und Zorn, an Mortimers bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebeswut, vor allem aber an Marias vulkanischen Ausbruch. — Im Mittelpunkt des Interesses steht Maria. Im I. Aufzuge war uns an Maria vor allem das Erhabene der Fassung entgegengetreten. Das Erhabene der Handlung hingegen, bei dem erfordert wird, daß der Mensch eine übertretene Pflicht moralisch büßt (S. 16), war noch nicht zur reinen Ausgestaltung gekommen (S. 30). Nun giebt es aber noch eine zweite Art des Erhabenen der Handlung. Das Charakteristische dieser Art ist es, daß der Mensch aus Achtung für eine Pflicht das Leiden freiwillig erwählt, daß mithin sein Leiden eine Willenshandlung ist. Diese Art der Erhabenheit der Handlung beweist Maria in der 4. Szene (vergl. S. 73 f.). Sie offenbart mithin auf zweierlei Weise „die Selbständigkeit des Geistes" (Über das Pathetische S. 156).

Indem Schiller sich Maria zur vollen Erhabenheit „der Freiheit" des Geistes hat erheben lassen, ist die Bedingung erfüllt, ohne welche eine pathetische Darstellung niemals pathetisch wirkt. Aber auch die Bedingung ist erfüllt, durch welche die pathetische Darstellung ästhetisch wirksam wird; er giebt uns „den Ausdruck der leidenden Natur" (a. a. O.). Wir durchlaufen, indem wir alle Empfindungen der Seele Marias nachfühlen, die ganze Skala der Arten des Mitleids, die Schiller in der Abhandlung: Vom Erhabenen (S. 138) aufzählt: Mitleidende Furcht, mitleidender Schrecken, mitleidende Angst, mitleidende Entrüstung, mitleidende Verzweiflung.

Summa: Wir haben einmal die lebhafte Vorstellung des Leidens, die erforderlich ist, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen, und zweitens eine Vorstellung der sittlichen Kraft, ohne die unsere Empfindung empört wird (Über das Pathetische S. 156). Der Sinn wird durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert (S. 155).

Die erste Szene unseres Aufzugs zeigt, wie stark in Maria der Drang, der Wille zum Leben und die Daseinsfreude ist; die schwermütige Stimmung der Reue, die sie am Tage zuvor empfunden hatte, ist aus ihrer Seele verdrängt. Aber doch ist „der süße Trieb des Lebens" (V, 1) in ihr nicht allgewaltig; mächtiger als der Trieb der Selbsterhaltung ist die Kraft „des Willens"; für Maria ist das Leben der Güter höchstes nicht. Man darf (im Vorblick) dessen gewiß sein, daß die Maria, die den Tod dem Leben vorgezogen hat, dann, wenn es wirklich zum Tode gehen wird, den Tod mit erhabener Fassung erleidet; denn das Erhabene der Handlung, das sich im Erwählen des Todes kundgegeben hat, ist aus derselben Sinnesweise hervorgewachsen, wie das Erhabene der Fassung. —

Die Handlung des Stücks ist durch unsern Akt der Katastrophe erheblich näher geführt. Die Begegnung der Königinnen hat nicht die von Maria und ihren Freunden erhoffte, sondern die gegenteilige Wirkung gehabt; nicht Gnade, sondern furchtbarer Zorn erfüllt die Seele der Elisabeth bei ihrem Weggehen; hatte sie sich doch nicht träumen lassen, daß sie, statt über Maria zu triumphieren, selbst schmählich erniedrigt werden würde. Auf den „Zank der Königinnen" wird „die Rache der Königin" folgen. Leicesters Plan ist völlig gescheitert; „der Gnadenweg" ist versperrt. Aber auch Mortimers Plan, der Plan der Gewalt, ist vernichtet; er ist nicht über die Vorbereitung hinausgekommen. Auch Mortimers Veranstaltung hat den der Absicht ihres Urhebers gerade entgegengesetzten Erfolg: Wieder hat Elisabeth den Schwärmereifer an sich erfahren, der sich zu gunsten Marias gegen sie erhebt.

Trotzdem übrigens dem Zuschauer nicht zweifelhaft sein kann, daß sich die Handlung in zwei Rucken der Katastrophe entgegenbewegt hat, so ist er doch nicht in der Lage, die noch vorhandene Entfernung bis zur Katastrophe abzuschätzen, da er nicht bemessen kann, ob die beiden vorwärtstreibenden Momente, die jetzt auf Elisabeth einwirken, das retardierende Moment in Elisabeths Seele, die Abneigung, den Blutbefehl auf sich zu nehmen, überwiegen werden.

IV. Aufzug.

Der Schauplatz der Handlung ist in Sz. 1—4 ein Vorzimmer im Palast der Königin, in Sz. 5—12 ein Zimmer der Königin. Eine innere Einteilung wird durch den Wechsel der Dekoration nicht bedingt. Die Gliederung des Aufzuges ist folgende: Deutlich gliedern sich zunächst ebenso wie im II. Aufzuge die beiden ersten Szenen ab; eine dramatische Einheit bilden ferner die Szenen 3—6; man könnte sie als

ein kleines Drama für sich ansehen; zusammenzunehmen sind endlich die Szenen 7—12, sie bilden das Kernstück des Aktes. Die beiden ersten Szenen sind nötig, um das Motiv der französischen Brautbewerbung zu Ende zu führen; die Bedeutung dieser Szenen für den Fortschritt der Handlung ist sehr gering. — Nach der S. 19 ausgesprochenen Ansicht ist das Auftreten Leicesters überhaupt durch den Zank der Königinnen bedingt; die eigentliche Bedeutung Leicesters war mithin schon vor dem IV. Aufzuge erschöpft. Eine Bestätigung für unsere Ansicht liegt darin, daß man die Szenengruppe „Leicesters Anklage und Rechtfertigung" aus unserm Aufzuge herausschneiden kann, ohne das Gefüge der Handlung nennenswert zu stören. Wenn nun gleichwohl dieser Szenengruppe kräftig pulsierendes dramatisches Leben innewohnt, so ist das die Folge des genialen Kunstgriffs, durch den Schiller mit der Leicester-Handlung das Ende der Mortimer-Handlung verknüpft hat. Der Hauptzweck unseres Aufzugs ist, die Unterschrift der Königin herbeizuführen. Daher liegt die Höhe der 3. Szenengruppe in der 10. Szene (dem Monolog der Elisabeth). Der 10. Szene voraus geht das letzte große Ringen Shrewsburys und Burleighs um das Leben Marias (Sz. 9); Sz. 7 und 8 leiten zu diesem Kampf über. — Sz. 11 bringt noch ein retardierendes Moment mit Davisons Schwanken, bis endlich durch Burleighs Gewaltstreich das Endziel der Handlung in unserm Aufzug erreicht wird (Sz. 12). —

Anmerkung: Sehr wenig glücklich ist die von G. Freytag in der Technik des Dramas vorgeschlagene Dreiteilung unseres Aufzugs. Indem Freytag Mortimers Ende (Sz. 4) als eine Szeneneinheit faßt, verbindet er Szenen, die nicht zusammengehören, wie 1/2 und 3, 5/6 und 7—12, und reißt zusammengehörige (3—6) auseinander. —

Der IV. Aufzug hat im Organismus des ganzen Dramas eine ähnliche Stellung wie der II.; beide Aufzüge haben den Zweck, die Situationen derjenigen Aufzüge möglich zu machen, in denen, ebenso wie im I., die tragischen Motive liegen; sie kennzeichnen sich als Übergangsakte.

Szene 1 und 2.

Entlarvung des heuchlerischen Aubespine durch Burleigh; in Sz. 2, 3 und 6 ist vom Dichter derselbe Schachzug der dramatischen Technik verwertet: Der Spieler weiß nicht, daß vor dem Beginn seines Spieles ein Ereignis eingetreten ist, welches dem Gegenspieler bekannt geworden ist und diesem das Übergewicht sichert. In unserer 2. Szene weiß Aubespine nichts von dem Paß, der in des Mörders Tasche gefunden ist, und von den Waffen, die in seinem Hotel aufgespürt sind. Ebenso weiß Leicester nicht, daß der verhängnisvolle Brief der Maria in den Händen seines Erzfeindes ist. Umgekehrt gewinnt Leicester seinem Gegner einen großen Vorteil ab, weil demselben der Tod Mortimers nicht bekannt ist.

Man bewundere die Meisterschaft, mit der Schiller die an sich so wenig wichtige Entlarvungsszene behandelt: Nicht mit einem Schlage, sondern in einem kunstvollen Nach und Nach entlarvt Burleigh den

Gesandten; er gleicht einem Spieler, der sein Spiel sicher in der Hand hat und sich die kräftigsten Trümpfe bis zuletzt aufspart. —

Das eigentliche Ziel der Handlung tritt in Sicht mit dem Auftrag Burleighs an Davison: „Sogleich muß der Befehl zur Hinrichtung verfaßt und mit dem Siegel versehen werden.“ Wie man später erfährt, hat Elisabeth unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse des III. Aufzugs die Ausfertigung des Befehls geboten.

Szene 3—6.

Die 3. Szene und die 4. in ihrer ersten Hälfte bilden eine Art Exposition; sie decken die Notlage auf, in die Leicester durch die Auffindung des Briefes der Maria an ihn geraten ist. Die beiden Ausrufe: „Nicht Rettung seh' ich, nirgends!“ und „Ich bin verloren!“ kennzeichnen diese Lage. Der entscheidende Wendepunkt tritt ein mit Leicesters Befehl an die Wache, Mortimer gefangen zu nehmen. Mortimers Tod sichert Leicesters Rettungsplan. Sz. 5 zeigt die Größe der Gefahr, in der Leicester schwebt; Sz. 6 bringt Leicesters Selbstverteidigung.

Sz. 3. S. zu Sz. 1 und 2. Leicester beginnt mit einem Angriff auf Burleigh; Burleigh antwortet mit einem Angriff auf Leicester. Wie bei der Entlarvung Aubespines der offenen Anklage („Reichsverräter“) immer unzweideutiger werdende versteckte Anklagen vorausgehen, so leiten in unserer Szene stufenförmig deutlicher werdende Anschuldigungen auf die offene Anklage vor der Königin hin.

Die Schärfe des Hasses, der zwischen dem Höfling und dem Staatsmann besteht, giebt sich in der Schärfe ihrer Waffen (Spott, Hohn, vor allem aber Ironie) kund.

Sz. 4. Die Szene ist dreigliedrig: Leicesters Monolog, Leicester und Mortimer, Mortimers Tod.

Nach Burleighs Abgange bricht Leicesters Fassungslosigkeit, die er bisher unter scheinbarer Kühnheit („An dem Throne der Königin sollt Ihr mir Rede stehn“) verborgen hatte, hervor: „Ich bin entdeckt, ich bin durchschaut“. Noch weiß er allerdings nicht, ob Burleigh Beweise hat; aber sein Geist ist geschäftig, die Folgen vorwegzudenken, die es haben muß, wenn Elisabeth von seinem Einverständnis mit Maria erfährt. Er ist scharfsichtig genug, um vorherzusehen, daß man ihm auch die Schuld an den Ereignissen beimessen kann und wird, die ganz außerhalb seines Planes gelegen haben. Im Augenblick größter Hoffnungslosigkeit erscheint Mortimer. — Leicester erhält die Gewißheit, daß Burleigh „Beweise hat“. Man bemerke, wie der Dichter in kunstvoller Steigerung die Gefahr, in der Leicester schwebt, immer schärfer heraustreten läßt. Mortimers Nachricht wirkt auf Leicester niederschmetternd: „Ich bin verloren!“ Während Mortimer den Mutlosen zu thatkräftigem Entschluß antreibt, spiegelt sich Leicesters Verzweiflung in seinem ruhelosen Auf- und Niedergehen. Da durchzuckt blitzartig ein rettender Gedanke seinen Geist. Gedanke, Wort und That folgen einander im Augenblick.

Es ist furchtbare Ironie, daß Mortimer, der selbstlos für Leicesters Rettung besorgt ist, von Leicester als Mittel zu seiner Rettung geopfert wird. — Nach einem Augenblick der Erstarrung faßt sich Mortimer wieder, ein erhabener Gegensatz zu Leicesters früherer Fassungslosigkeit. Leicester stürzt Mortimer ins Verderben, um sich zu retten; Mortimer verachtet Leicester so sehr, daß er die Todesgemeinschaft mit ihm verschmäht und ihm so die Rettung erleichtert. — III, 6 hatte Mortimers glühender Drang nach Leben und Lebensgenuß sich in dem Wort ausgesprochen: „Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut!" In unserer Szene erhebt er sich über sich selbst und über Leicester zu der Erkenntnis: „Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten." Und aus dieser Erkenntnis heraus handelt er. Er spottet der auf ihn eindringenden Gewalt, weil er die Kraft zur befreienden That besitzt: „Ich spotte deiner, ich bin frei! ... Und frei im letzten Augenblicke soll mein Herz sich öffnen." In seinen letzten Worten verbindet sich in einer für seine Empfindung sehr charakteristischen Weise der Gedanke an die irdische und der Gedanke an die himmlische Maria.

Szene 5 und 6.

Sz. 5. Der aufgehende Vorhang zeigt Elisabeth in leidenschaftlicher Aufregung; in dem Briefe Marias an Leicester glaubt sie den unwiderleglichen Indizienbeweis für Leicesters Verrat in der Hand zu haben (Verwertung eines Briefes als Agens). Die gedemütigte Königin und das betrogene Weib sprechen aus ihr. Charakteristisch für den Gerechtigkeitssinn der Königin ist der Entschluß, Maria für den Verrat Leicesters mitbüßen zu lassen: „O sie bezahle mir's mit ihrem Blut!" Ein neuer Beweggrund für die Unterzeichnung des Todesurteils ist gegeben. Ihr leidenschaftlicher Zorn gegen Leicester gefällt sich in dem Gedanken an seine Bestrafung. In einem höchst wirksamen Gegensatz zu ihrer richterlichen Strenge steht die Bereitwilligkeit, mit der sie, nachdem Leicester vom Pagen gemeldet ist, vor sich selbst und vor Burleigh seine Verteidigerin wird: „Wenn's dennoch möglich wäre!" —

Sz. 6. 1. Leicester tritt mit dem ganzen Mute „der Unschuld" und dem gebieterischen Wesen des Günstlings auf. Hochmut Burleigh gegenüber und Demut gegenüber Elisabeth verbinden sich in seinem Benehmen miteinander. Seine Gegenwart übt auf Elisabeth etwas von ihrem alten Zauber aus; dem Verbannungsbefehl: „Aus meinen Augen, Nichtswürdiger!" folgt alsbald die Erlaubnis, sich zu verteidigen. Trotz dreimaligen, immer eindringlicheren Verlangens gelingt es ihm indes nicht, Burleigh zu entfernen und damit der Verhandlung den notpeinlichen Charakter zu nehmen.

2. Anklage und Verteidigung. In geschickter Weise hebt Leicester die Kraft seiner Verteidigung durch die Erklärung, daß er das nächstliegende, von Elisabeth in Sz. 5 bereits erwähnte Verteidigungsmittel, die Zurückweisung des Zeugnisses einer Feindin, verschmähe.

Die Verteidigung führt er in derselben Weise, wie sich Mortimer II, 4 gegen Elisabeths Verdächtigung: „Man gab Euch Schuld, daß Ihr zu Rheims die Schulen besucht und Euren Glauben abgeschworen“ verteidigt hatte. Diese Verteidigung muß von der Königin zunächst als „elende Ausflucht“ angesehen werden, da bei dieser Verteidigung Leicester in Elisabeths Seele noch das Vertrauen voraussetzt, das er sich durch seine Verteidigung erst wieder gewinnen muß (a).

Indes Leicester verfügt noch über einen überraschenden Thatbeweis seiner treuen Gesinnung gegen Elisabeth, den er mit höhnischem Triumph gegen Burleigh ausspielt. Eben den Mortimer, den Elisabeth für ein blindes Werkzeug ihrer Mordpläne hielt, hat er bei den Unterhandlungen mit Maria als ein Werkzeug der Stuart erkannt und an der für heute geplanten Befreiung derselben durch seine Entschlossenheit gehindert (b). Die Verdächtigung dieses Beweismittels entkräftet Leicester durch den Bericht des wachthabenden Offiziers. Der Begeisterung, mit der Leicester von seiner eigenen That redet, entspricht nicht das ungläubige Zweifeln der Elisabeth: „Ich glaub' Euch, und glaub' Euch nicht!“ (c). So wählt Leicester ein letztes, ruchloses Mittel, um das volle Vertrauen der Königin zu gewinnen: Sowie er Mortimer preisgegeben hatte, giebt er nun Maria preis; dabei versäumt er nicht, die Folgerichtigkeit seiner Ratschläge hervorzuheben. Vergl. II, 3. —

3. Aber auch jetzt ist Elisabeths Verdacht noch nicht völlig getilgt; sie fordert, Leicester solle den Entlastungsbeweis führen, den Burleigh in Vorschlag bringt. Zum Schlußergebnis unserer Szene vergl. noch IV, 10: „Sie entriß mir den Geliebten.“

Zu den Beweggründen für die Unterzeichnung des Todesurteils ist ein neuer hinzugekommen: Maria soll sterben, damit Leicester sich von dem Verdachte der Liebe zu ihr reinige. Unklar bleibt sowohl in unserer Szene, wie überhaupt, ob und inwieweit das Scheitern der auf Mortimer gesetzten Hoffnung die Königin bestimmt, Maria auf gesetzmäßigem Wege vom Leben zum Tode zu bringen. —

Szene 7—12.

a) Szene 7—10.

α) Sz. 7 und 8. Am Schluß der 6. Szene hört man von draußen ein Getümmel; in unsichtbarer Handlung wirkt das Volk auf den Gang der Ereignisse ein. Bereits früher hat Burleigh die Forderung des Volkes der Königin verdolmetscht (II, 3); aber das Volk selbst war nicht handelnd aufgetreten; es ist eine sehr wirksame Steigerung, daß das Volk jetzt, wenn auch unsichtbar, so doch hörbar, in die Handlung eingreift. Vergl. die Verwertung desselben Motivs in Wallensteins Tod (Wegweiser II. Abteil. S. 306).

Auffällig ist es, daß die Erregung des Volkes nicht auf den Mordversuch des Sauvage, sondern auf die im Volke umlaufenden Gerüchte

von einer der Königin drohenden Gefahr zurückgeführt wird. Schiller folgt hier dem Berichte Rapins (s. S. 11), ohne die in seiner Quelle berichtete Thatsache in den Gang der Handlung hineinzuverweben. — Elisabeths scheinbar entrüstete Frage: „Wie? soll mir Zwang geschehn?“ ist Heuchelei, da sie will, daß man sie nötige (I, 6).

Sz. 8. Davison überbringt den von Elisabeth verlangten Blutbefehl. So bestimmt sie aber auch die Ausfertigung geboten hat, so schauert sie doch, als sie die Schrift ergreifen will, zusammen und fährt zurück. Vergl. die szenische Bemerkung am Schluß der 10. Szene. — Sie kämpft unentschlossen mit sich selbst, da die von Shrewsbury (II, 3) gegen die Stimme des Volkes erhobenen Bedenken sich in ihrer Seele dem Wunsche, sich vom Volke zwingen zu lassen, entgegenstellen. Es kennzeichnet die unkönigliche Abhängigkeit Elisabeths vom Volke, daß sie aus Furcht vor dem Volke den Willen des Volkes, der ihr eigener ist, nicht zu vollstrecken wagt.

β) Sz. 9. Die Szene erinnert an II, 3; hier wie dort ringt man um den Entschluß der unentschlossenen Königin. Aber freilich haben die dazwischenliegenden Ereignisse die Lage zu ungunsten Marias verändert: Ihr Fürsprecher Leicester hat seine Stimme für ihre Hinrichtung abgegeben; das Volk ist noch mehr gereizt, wie früher; vor allem aber glüht Elisabeth jetzt von Haß gegen Maria. Nur ein Umstand ist zwischendurch eingetreten, der für Maria günstig ist: Ihr Anwalt, Shrewsbury, hat der Königin das Leben gerettet.

Es ist ein kritischer Augenblick, in dem Shrewsbury verzögernd in die Handlung eingreift. In dem guten Glauben, daß Elisabeth widerwillig den Zwang der öffentlichen Meinung leidet, ruft er, wie bereits II, 3, gegen den Willen des Volkes den eigenen Willen der Königin auf. Während Marias Gegner die Königin zu augenblicklichem Handeln drängen, warnt Shrewsbury eindringlich vor dem Handeln in einem Zeitpunkt, der so wenig zu einem besonnenen Handeln geeignet ist. Shrewsbury ist gleichsam das Gewissen der Königin, das zur Selbstbestimmung und zur Selbstbesinnung mahnt. — Ohne zu wissen, wie sehr seine Worte die eigensten Bedenken Elisabeths ausdrücken, lenkt er ihr Auge auf die Zeit nach der Vollstreckung des Urteils: Mitleid mit der Gerichteten wird an die Stelle des Hasses gegen die Gefürchtete treten, Furcht vor der Richterin an die Stelle der Liebe zu ihr; mit dem Ruhme der Gerechtigkeit wird sie die Herzen ihres Volkes verlieren. — Elisabeth giebt eine Antwort, die keine Antwort ist. Ebenso verfuhr sie II, 3. In einem Augenblick, der von ihr eine Willensentscheidung verlangt, gefällt sie sich im sentimentalen Ausdruck erheuchelter Gefühle. — Ihr schwächlicher Gefühlserguß giebt Burleigh Veranlassung zu einer Rede, die gleichermaßen die Gewalt seines Mundes wie die Leidenschaftlichkeit seiner patriotischen Empfindung bekundet. Hat er früher das Volksinteresse dem Interesse der Königin übergeordnet, so fordert er jetzt von ihr das Opfer des eigenen Interesses zu gunsten des Volkswohles:

„Erwähle nicht den Frieden für dich und überlaß das Reich den Stürmen!“ Er fordert die durch den Papismus gefährdeten Seelen aller ihrer Unterthanen von ihr. Seine Rede gipfelt in dem kühnen Wort: „Hat Shrewsbury das Leben dir gerettet, so will ich England retten. Das ist mehr!“ —

Die Worte, mit denen Elisabeth ihre Ratgeber entläßt, entsprechen genau den Schlußworten der Parallelszene (II, 3). Und so wenig wie sie dort mit Gottes Beistand die ihr unterbreiteten Gründe prüft, so wenig trägt sie hier die große Sache dem höhern Richter vor.

Einzelnes. „Muß eine von uns Königinnen fallen“ u. s. w. Elisabeth äußerte dem Parlament gegenüber: „Wenn dieses Königreich durch meinen Tod blühender werden oder eine bessere Herrscherin erhalten könnte, so würde ich gern die Welt verlassen, da ich nur für das Wohl und den Vorteil meines Volkes leben mag.“

γ) Sz. 10. Kaum hat sich Elisabeths guter Geist, Shrewsbury, mit dem Ausdruck des tiefsten Schmerzes entfernt, da bricht ihre bisher sorgfältig maskierte dämonische Leidenschaftlichkeit hervor. —

Vischer unterscheidet einen mehr lyrischen, einen mehr betrachtenden und einen mehr dramatischen Monolog; der Monolog der Elisabeth ist eine typisch reine Form der letzteren Art; er ist, wie es der rechte Monolog sein muß, vom Affekte getragen, fließt aus ihm und läuft in ihn aus, er bleibt „am Bande des leidenschaftlichen Wollens“ und zeitigt den verhängnisvollen Entschluß der Königin (vergl. Ästhetik III, 2, S. 1392). Dem Ausbruch der Erbitterung im Eingang folgt die ruhigere Betrachtung ihrer Lage in der Mitte; im Schluß läßt sie sich durch Haß und Rachegefühl zu dem entscheidenden Federstrich fortreißen.

Der Monolog ist durch den Charakter Elisabeths geradezu gefordert; nur im Selbstgespräch kann sie dem Zuschauer einen Einblick in die Beweggründe ihres Thuns gewähren; sie gewährt diesen Einblick, weil sie, die gegen alle unwahr ist, wenigstens gegen sich selbst wahr ist. —

Die Königin hat den Blutbefehl in der Hand, ihr Herz drängt sie mit Macht zu der tödlichen Unterschrift; aber der kühle Verstand schiebt den Gedanken an das Volk zwischen sie und die That. Mit Ingrimm fühlt sie, daß die Herrscherin des englischen Volkes von ihrem Volk beherrscht wird: „O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche Knechtschaft!“ Sie ist in der Stimmung einer Gefesselten, die an ihren Ketten rüttelt. — Aus der Frage: „Warum hab' ich Gerechtigkeit geübt, Willkür gehaßt mein Leben lang?“ klingt der Selbstvorwurf, sich durch gerechtes Handeln die Freiheit, ungerecht zu handeln, genommen zu haben. Dem Selbstvorwurf begegnet sie mit der Selbstverteidigung: „Die allgewaltige Notwendigkeit . . gebot mir diese Tugend.“ Sie scheut nicht das Eingeständnis, daß ihre Tugend erzwungene Tugend, mithin keine Tugend gewesen ist. Alle ihre „hohen Tugenden“ sind nichts als ein Erzeugnis ihrer Notlage, als ein Mittel, um den Makel ihrer Geburt zu verhüllen. Aber (und das ist ein entscheidender Wendepunkt im Gedankengange der

Königin) das Mittel hat seinen Zweck nicht erfüllt, weil ihr die Gegner in Maria die legitime Thronerbin entgegenhielten. Dieser Gedanke erzeugt aus sich den Entschluß: „Ihr Haupt soll fallen!" — Bis zu diesem Entschluß war Elisabeth in ihrem Herzen schon oft gelangt; aber die Furcht vor dem Urteil des Volkes hatte sie verhindert, den Entschluß zur That werden zu lassen, und veranlaßt, daß sie zweimal den Weg heimlicher Ermordung versuchte. In unserm Monolog bestimmt sich nun endlich Elisabeth zur That. Man beachte den psychologischen Prozeß. Zunächst schürt sie den Haß gegen Maria in sich auf, der seit langem in ihrem Herzen glüht und heute erst durch Leicesters Verrat und die Aufhebung der Verlobung reiche Nahrung empfangen hat. Ein Stillschweigen bereitet die letzte Gedankenwende vor, die mit der That abschließt. Es ist ein genialer Zug des Dichters, daß er jetzt die Königin den Kampf fortführen läßt, aus dem sie in Fotheringhay geflohen war (III, 4). Elisabeth steht gleichsam der Gegnerin wieder Auge in Auge gegenüber und sieht den Hohn in ihrem Antlitz. Aus der Monologform in die dialogische übergehend, ruft sie Maria entgegen: „Ohnmächtige! Ich führe bessere Waffen; sie treffen tödlich, und du bist nicht mehr!" Dann geht sie mit raschem Schritt nach dem Tische und ergreift die Feder. Ein fixierendes Moment von großer Wirksamkeit! „Bastard" — dies Wort hatte Elisabeth tödlich verletzt; wie in einer Antwort nimmt sie es auf: „Ein Bastard bin ich dir?" Dies Wort besagt das ganze Unglück ihres Lebens; im Munde der verhaßten Feindin muß es sie zur Wut reizen. Es verscheucht jeden Gedanken an das Urteil des Volkes und zwingt die Hand zu dem raschen, festen Federzug, der Maria und mit ihr den Zweifel an Elisabeths fürstlicher Geburt vertilgt. Aber ein „andres Antlitz, eh' sie geschehen, ein anderes zeigt die vollbrachte That": In der Erregung des Augenblicks hatte sich Elisabeth frei über die ängstliche Rücksicht auf das Lob der Menge und den Beifall der Menschen erhoben; aber kaum hat sie unterschrieben, so zuckt ihr der Gedanke durch den Kopf, daß sie durch diese „Gewaltthat" den Heiligenschein der Gerechtigkeit sich zerstört hat; sie empfindet wieder die knechtische Furcht vor dem Götzen „Volk" und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück. Aber noch bleibt ihr ja die Möglichkeit, die sittliche Verantwortung der That von sich auf das Volk zu wälzen und die öffentliche Meinung glauben zu machen, sie habe nicht ihren, sondern des Volkes Willen vollbracht. Daher ruft sie nach einer Pause Davison herbei, um ihm den Befehl zur weiteren Beförderung an die Lords zu übergeben.

b) Szene 11.

Durch Davison erfährt die Königin, daß wenige Augenblicke genügt haben, um das von blindem Wahne (Sz. 9) erregte Volk zu beruhigen; damit hat sie die Deckung für ihre That verloren; sie läßt Davison wieder gehen.

Da, als jener sich der Thür zugekehrt hat, tritt ein neuer Wendepunkt ein; Elisabeth händigt das verhängnisvolle Blatt dem Staatssekretär ein: sie hat das Mittel gefunden, das Gehässige der That, das sie nun nicht mehr auf das Volk abwälzen kann, doch noch abzuwälzen. Sie schiebt dem Staatssekretär die ganze Verantwortung für das zu, was mit dem Blutbefehl geschehen wird; entweder hält er das todbringende Schriftstück zurück und dann haftet er für die Folgen dieser Verzögerung, oder er giebt es aus den Händen, und dann hat er die Hinrichtung Marias zu verantworten. Davison erschwert der Königin diesen Plan, indem er von ihr eine ausdrückliche Willensäußerung verlangt und nichts als ihr blindes Werkzeug sein will. Es bleibt ihr nichts übrig, als mit Ja und Nein zugleich zu antworten.

Hätte noch irgend ein Zug das Bild der Regentin entstellen können, so ist es dies gewissenlose, feige Spiel mit dem Gewissen ihres Dieners. Wie einst Maria in der Gartenszene vergeblich um „das Wort" gefleht hatte, das sie aus der Not der Gefangenschaft befreien sollte, so fleht jetzt Davison vergeblich um das eine Wort, das ihn aus der Not seines Gewissens retten kann. Elisabeth ist entschlossen, ihn zu opfern.

c) Szene 12.

Gewalt ist das Kennzeichen von allem, was Maria erleidet. Ein Gewaltakt ist es auch, durch den Burleigh den Blutbefehl in die Hand bekommt; während Davison noch zwischen dem furchtbaren Entweder-Oder schwankt („Ich soll's vollziehen lassen — soll es nicht vollziehen lassen") entreißt ihm Burleigh die Schrift; die Katastrophe in Marias Schicksal ist besiegelt; nun giebt es kein ritardando mehr. —

Überblick über den IV. Aufzug. Man könnte unsern Akt als den Akt der Überraschungen charakterisieren. Überrascht wird Aubespine durch die Nachricht von der Entdeckung der Verschwörung, Leicester durch den Verdacht, den Burleigh gegen ihn ausspricht, und durch die Meldung Mortimers, Mortimer durch Leicesters Verrat, Burleigh durch die Nachricht von Mortimers Tode, Elisabeth durch die Kenntnis, die Leicester von dem Mortimer erteilten Mordbefehl besitzt, Elisabeth und Burleigh durch die Aufdeckung der geheimen Pläne Mortimers. Überrascht wird ferner Elisabeth durch die schnelle Beruhigung des Volkes, Davison durch den zweideutigen Auftrag der Königin und dann durch Burleighs Gewaltthat. Diese Häufung der Überraschungen verleiht dem Gange der Handlung etwas Aufregendes und Spannendes.

Der ganze Akt ist reich an Gewaltthaten: gewaltthätig verfahren Leicester, Mortimer, Elisabeth und Burleigh; bei Mortimer kehrt sich die Gewaltthat gegen ihn selbst, bei Burleigh letztlich gegen die Feindin des Staates, bei Elisabeth gegen die Nebenbuhlerin, bei Leicester gegen den Mitverschworenen.

Der IV. Aufzug brachte ferner den Ausgang der französischen Brautwerbung, vor allem aber die Katastrophe der Mortimerhandlung; die Katastrophe in der Haupthandlung ist unmittelbar nahe gerückt, sie scheint unumgänglich, da nicht abzusehen ist, was sich dem enteilenden Burleigh entgegenstellen soll (Sz. 12). Das Interesse wendet sich jetzt vom äußeren Verlauf der Handlung den inneren Vorgängen zu, die sich nun, nachdem der Tod unabwendbar geworden ist, in der Seele der unglücklichen Königin abspielen werden; das Interesse ist rein „pathetisch“; es handelt sich nicht mehr darum, ob, sondern wie Maria sterben wird.

Einen Durchblick durch den ganzen Aufzug gewähren die Erwähnungen des Blutbefehls: Unter dem Druck der Ereignisse des III. Aufzugs hat Elisabeth die Abfassung des Befehls geboten, Sz. 2 trägt Burleigh dem Staatssekretär die Abfassung auf; Sz. 5 prägt sich Elisabeths durch Leicesters Verrat noch gesteigerter Haß gegen Maria in der Frage aus: „Sagt, ist das Urteil (sic!) abgefaßt?“ Der Wunsch, Leicester möge sich durch seine Thätigkeit bei der Hinrichtung Marias rechtfertigen, giebt sich in der Mahnung an Burleigh kund: „Tragt Sorge, daß der Befehl gleich ausgefertigt werde“ (Sz. 6). Als sie die Schrift ergreifen will, schaudert sie zurück (Sz. 8). In Sz. 9 ist der Blutbefehl gleichsam Kampfobjekt zwischen Shrewsbury und Burleigh; in Sz. 10 macht ihn Elisabeth durch ihre Unterschrift rechtskräftig; in Sz. 11 wird „das Papier“ „glühend Feuer“ in den Händen Davisons; endlich kommt der Befehl und mit ihm das Schicksal der Maria in die Hände Burleighs. Viermal knüpfen sich an den Befehl, „das Blatt“, heftige Kämpfe: der Kampf Shrewsburys und Burleighs, der Kampf Elisabeths mit sich selbst, der Kampf Davisons mit Elisabeth und danach mit Burleigh. —

Die dramatische Spannung des IV. Aufzugs wird dadurch wesentlich erhöht, daß drei Hauptcharaktere, Leicester, Mortimer und Elisabeth, vor entscheidende Entschlüsse gestellt sind; dreimal schaut man in das Getriebe der Beweggründe hinein, die einen Entschluß von großer Folgenschwere hervortreiben.

So gewährt denn der IV. Aufzug auch einen Tiefblick in die innerste Natur der Charaktere; Linien, die in dem bisherigen Bild der Charaktere nur angedeutet waren, werden schärfer ausgezogen, andere werden neu in das Bild eingetragen. Mortimers Bild wird abgeschlossen: Bis zum IV. Aufzuge kannte man ihn nur als einen Mann, der kühne Gewaltthat plant; die Energie, mit der er sich selbst tötet, zeigt, wie die Stärke seines Willens nicht hinter der Kühnheit seiner Pläne zurückbleibt. Fielitz bemerkt von Mortimer, Fanatismus der Religion und Fanatismus der Liebe seien in ihm zu einer verheerenden Flamme zusammengeschlagen (S. 47 f.); an einer anderen Stelle ist ihm Mortimer ein Träger des konfessionellen Gegensatzes, allerdings, wie er beifügt, nur zu einer Hälfte, da die andere ganz von dem privaten Motiv der Liebe erfüllt sei (52). Diese Charakteristik, die auch sonst sich findet, ist schief; von religiösem Fanatismus ist in Mortimers ganzem Wesen keine Spur zu

finden; der Typus eines religiösen Fanatikers ist Sauvage, der das Nächste ergreift, um die Kirche Gottes zu befreien und sich die Märtyrerkrone zu erwerben (III, 8). Mortimers Handlungsweise ist nicht dualistisch, sondern völlig einheitlich bestimmt; seine fanatische Sinnlichkeit beherrscht ihn ungeteilt; er liebt in Maria weder die Königin, noch die Papistin, sondern allein das Weib, er erschrickt sogar bei dem Gedanken, Maria werde Englands Thron besteigen (III, 8); er will nicht für die Kirche die katholische Königin, sondern für sich „das schönste Weib auf dieser Erde" retten. Daß seine Religiosität nicht zum religiösen Fanatismus neigt, ergiebt sich schon aus der sinnlichen Natur derselben. — In eigenartiger Beleuchtung erscheint Leicester; er wächst vor unsern Augen über sich hinaus, indem er sich zu einer Energie des Handelns erhebt, die man früher höchstens ahnte; allerdings ist es nicht ein freier Entschluß, durch den er sich zu thatkräftigem Handeln bestimmt, sondern die Not ist es, die ihm die That abzwingt; aber immerhin kommt es doch zu einer That. Daß das Opfer dieser That Mortimer ist, beweist ebenso wie der Verrat an Maria die brutale Selbstsucht eines Mannes, der für sich selbst alles, aber für nichts sich selbst opfert. Die Frechheit, mit der er durch dreiste Lüge die Gunst der Lage ausnutzt (Sz. 6), ist eine Steigerung der früher bewiesenen Frechheit (II, 9). — Das Bild der „königlichen Heuchlerin" erhält die tiefsten Schatten; vor allem sieht man, daß ihre Herrschertugenden nicht Selbstzweck, sondern Mittel zu einem ichsüchtigen Zwecke sind. Den Eindruck königlicher Hoheit, den sie in Sz. 10 erweckt, indem sie ihren Willen gegen den Willen des Volkes setzt, zerstört sie selbst, indem sie aus Furcht vor dem Volke, und weil sie sich nicht durch das Volk vor dem Volke schützen kann, Davison opfert. Sie ist nicht die Dienerin eines Volkes, das sie liebt und dessen Souveränität sie anerkennt, sondern die Sklavin eines „Pöbels", den ihr Innerstes verachtet. — —

V. Aufzug.

Vorblick in den allgemeinen Bau und die Gliederung desselben. Der Aufzug zerfällt in zwei nach Ort und Zeit unterschiedene Halbakte: Sz. 1—10 und 11—15. Der Schauplatz des ersten Halbaktes ist das Zimmer des I. Aufzugs; die Gleichheit des Schauplatzes läßt den Unterschied der Handlung um so schärfer hervortreten; der Schauplatz des II. Halbaktes ist das zweite Zimmer des IV. Aufzugs: derselbe Ort, an dem Elisabeth ihren höchsten Triumph über Maria gefeiert hat (IV, 10), wird der Ort ihrer Niederlage. Der I. Halbakt spielt in der Frühe des dritten Tages, der II. am Spätnachmittag desselben Tages.

Beide Halbakte enden katastrophisch; dabei ist es charakteristisch, daß Marias Geschick nur äußerlich katastrophisch ist, während das wirklich katastrophische Schicksal Elisabeths äußerlich nicht katastrophisch ist: Maria stirbt, aber wir wissen sie gerettet, Elisabeth triumphiert, aber wir wissen sie ewig verloren.

I. Halbakt.

Eigentümlich gestaltet sich der katastrophische Ausgang Marias, weil wir ihn nicht in eigener Anschauung, sondern in der Seele Leicesters erleben; durch diesen Kunstgriff verbindet Schiller aufs engste die Hauptkatastrophe mit der Nebenkatastrophe der Leicesterhandlung. — Die Anordnung der Szenen des I. Halbaktes ist folgende: Sz. 1—5 enthalten eine Art Exposition zu den späteren Szenen; sie bereiten zugleich auf das Erscheinen Marias in Sz. 6 vor. Sz. 6 bringt dann den Abschied Marias von ihren Dienern. Scharf hebt sich nach vorn und nach rückwärts die Abendmahlsszene ab (Sz. 7). Sz. 8 und 9 bereiten unmittelbar auf die Katastrophe vor; und zwar Sz. 8 und 9 in der ersten Hälfte auf die Hinrichtung Marias, Sz. 9 in der andern Hälfte auf Leicesters Vernichtung; Sz. 9 zeigt also den Doppelcharakter der 10. Szene.

Szene 1—5.

Das Zimmer des I. Aufzugs liegt jetzt nicht mehr in kerkerhafter Dürftigkeit da, sondern wird mit königlichem Prunkgerät angefüllt. Der Zeitpunkt ist da, in dem alles der Königin Genommene „gewissenhaft" zurückgegeben wird (I, 1); noch einmal umgiebt „die alte Herrlichkeit" Maria. Aus königlicher Umgebung, in königlicher Gewandung wird die Königin den letzten Gang thun. Auch die Diener und Kammerfrauen, die man ihr genommen hatte, werden ihr noch einmal gegönnt; das Wiedersehen dieser Treuen bietet eine kleine Reihe von Bildern des Rührenden. Das Gespräch der Kennedy und Melvils entrollt in glücklichster Weise die Vorgänge der Nacht. Wir durchleben mit Maria den „fürchterlichen Wechsel" von der Hoffnung auf Leben zu der Gewißheit des Todes; wir durchleben aber auch mit ihr den erhebenden Wechsel zwischen leidenschaftlicher Bejahung des Willens zum Leben („Der süße Trieb des Lebens wacht unwillkürlich, allgewaltig auf") zu entschlossener Verneinung dieses Willens. Die Königin hat die Hoffnung der Erde zurückgestoßen und im Glauben den Himmel ergriffen; der Tausch zwischen Zeitlichem und Ewigem ist „mit einemmal" geschehen. Es ist von einschneidender Wichtigkeit, den von der Kennedy geschilderten seelischen Vorgang seinem Wesen nach zu erkennen. Die Bedingung für das Eintreten der innern Peripetie ist die Nähe des Todes und die völlige Hoffnungslosigkeit; solange auch nur ein Lichtschimmer von Hoffnung noch vorhanden war, lebte in Marias Seele ein unstillbarer Hunger nach Dasein und Daseinsfreude; erst als sie nicht mehr leben kann, will sie nicht mehr leben. Wohlgemerkt handelt es sich nicht um ein Nichtmehrwollen, das sich von selbst aus dem Nichtmehrkönnen entwickelt, sondern um eine freie That des Geistes, die allerdings bei der Gesamtanlage des Charakters der Maria nur angesichts des Todes möglich war. Man vergleiche zu der Psychologie des Vorgangs eine Stelle aus Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung" 5. Aufl. I. S. 464—466: „Selbst bei dem, welcher sich diesem Punkte (nämlich der

Verneinung des Willens) nähert, ist fast immer . . . die Schmeichelei des Augenblicks, die Lockung der Hoffnung und die sich immer wieder anbietende Befriedigung des Willens, d. i. der Lust, ein stetes Hindernis der Verneinung des Willens und eine stete Verführung zu erneuter Bejahung desselben." Ferner verweist Schopenhauer darauf, daß man die völlige Umwandlung im wirklichen Leben bei solchen Menschen findet, welche das größte Maß des Leidens zu leeren haben, indem sie, nachdem ihnen alle Hoffnung genommen ist, bei voller Geisteskraft einem schmählichen, gewaltsamen Tode auf dem Schafott entgegengehen. Als äußeren Ausdruck dieser Seelenstimmung bezeichnet der Philosoph „unanfechtbare Ruhe" und „Erhabenheit". Auch Schillers Maria zeigt kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage entehrt sie; die Ruhe ihrer Seele giebt sich auch darin kund, daß sie ruhig genug ist, um der Ruhe zu pflegen; „der letzte Schlaf erquickt sie". Nahe liegt die Parallele mit Egmont. Auch Egmont ist, nachdem er die innere Ruhe gewonnen hat, der Furcht und jedes ängstlichen Gefühles los; auch er beweist die Ruhe seiner Seele in einem letzten Schlummer. Vergl. Wegweiser I, S. 333. — Aus der Erzählung der Kennedy werden wir dessen gewiß, Maria wird als eine Königin und Heldin sterben. —

Sichert so die Kennedy der Maria von vornherein unsere Ehrerbietung, so erwirbt sie anderseits der Königin unsere höchste Sympathie; denn keine Sympathie ist größer als die Sympathie mit der Sympathie (S. 27): Marias Thränen fließen nicht um das eigene Schicksal, wohl aber um das Schicksal Mortimers und den Jammer Paulets. —

Ebenso wie Goethe im Egmont entzieht Schiller in der M. St. die Hinrichtung unsern Augen, aber nicht unserer Phantasie. Nach dem kurzen Bericht der Kennedy (Sz. 1) thun wir in Sz. 5 einen schaudernden Blick auf den Schauplatz der Hinrichtung; das Gefühl des Schauders wird noch dadurch erhöht, daß man die Todesstätte zu den Füßen der Handelnden weiß. —

Sz. 2 bringt das erste der drei im V. Aufzuge enthaltenen Zeugnisse für Marias Unschuld an der Verschwörung Babingtons; der Wert dieses Zeugnisses ist um so größer, als es sich gegen die Aussagen richtet, auf die hin Maria verurteilt ist, und als es ein freiwilliges Zeugnis des Eheweibes gegen den Ehemann ist; unsere Szene bereitet auf das Zeugnis vor, das Kurl vor Shrewsbury ablegen wird.

Einzelnes. „Ja, treue Kennedy, wir sehn uns wieder" u. s. w. Geschichtlich wurde Melvil gemeinsam mit dem Almosenier Le Preau erst einige Wochen vor Marias Tode von ihr entfernt; Melvil sah sie erst auf ihrem Gange zum Schafott wieder, Le Preau niemals. — „Sir Paulet ist's, der uns verkündigt" u. s. w. Nach der Geschichte war es Shrewsbury, der in Begleitung von Kent u. a. der Königin den Hinrichtungsbefehl übermittelte; er sprach dabei sein Bedauern aus, daß er gerade ihr die Trauerbotschaft bringen müsse. — Man bot übrigens der Königin den Beistand des Dekans von Peterborough an; sie antwortete aber, sie

sei bereit in dem römisch-katholischen Glauben, dem Glauben ihrer Ahnen, zu sterben (s. Sz. 8). — Maria zeigte bei der ganzen Szene eine unerschütterliche Ruhe; sie dankte Gott, daß es ihm gefallen habe, dem Elend, das sie seit 19 Jahren getragen, ein Ende zu machen (s. Sz. 6). Zugleich versicherte sie hoch und teuer ihre Unschuld an dem Attentat auf Elisabeth. Sie fügte endlich noch hinzu: „Ich werde den Tod geduldig ertragen, um von ihren (sc. der Elisabeth) Verfolgungen frei zu sein und um immerdar, wenn es Gott gefällt, an einem Orte zu herrschen, der viel glücklicher ist als der, an dem ich den größten Teil meines Lebens zugebracht habe.“ — Eine hohe Freude empfand sie, als Kent sich zu der Äußerung hinreißen ließ: „Euer Leben würde der Tod unserer Religion; euer Tod ihr Leben sein.“ Vergl. Marie Stuart par le Baron Kervyn de Lettenhove. Paris 1889. II, S. 329 fg. — Schiller benutzte den letzteren Zug nicht, obwohl Maria sich auch z. B. bei Brantôme glücklich schätzt, für ihre Religion den letzten Blutstropfen zu vergießen. Der Tod seiner Maria ist nicht der Tod einer Märtyrerin des Glaubens, sondern der Sühnetod einer mit Blutschuld belasteten Verbrecherin. —

Szene 6.

Was Hoffmeister vom V. Aufzuge überhaupt bemerkt, daß er zu einem rührend feierlichen, hochtragischen Pathos aufsteigt, gilt im besonderen Sinne von der 6. Szene. — Maria entspricht bei ihrem Auftreten dem Bilde, das die Kennedy von ihr entworfen hatte. Nachdem sie die innere Krisis überwunden und sich vom Leben innerlich losgelöst hat, erscheint sie in der vollen Größe einer königlichen Heldin und einer heldenhaften Königin. Das weiße und festliche Kleid symbolisiert ihre innere Stimmung. Man beobachte den Gegensatz zwischen diesem ihrem letzten Auftreten und ihrem ersten Auftreten; damals war sie innerlich und äußerlich gebeugt, jetzt kündet die ruhige Hoheit und die Würde, mit der sie angethan ist, den wiedergewonnenen würdigen Stolz ihrer Seele an. — Die Worte, mit denen sie die um sie Trauernden tröstet, geben einen weiteren Einblick in die Seele der Königin und in die Gründe ihrer inneren Umwandlung. Sie hat gelernt den Tod als den Übergang aus der Knechtschaft in die Freiheit anzusehen; sie hat erkannt, daß für sie der Tod das Ende eines leidensvollen Kerkerdaseins ist, in dem sie dulden mußte, was einer freien Königin unwürdig war, und zugleich der Anfang eines neuen Lebens in ewiger Freiheit. In Kraft dieser Erkenntnis hat sie die Bande zerrissen, die sie mit der Erde verknüpften, und sich gläubig zum Himmel ausgestreckt. Das, was Maria, die sich mit klammernden Organen an der Erde festgehalten hatte, stark machte, sich über die Hoffnung der Erde zu erheben, ist das Vollbewußtsein ihrer königlichen Würde. Was sie erduldet hatte, war ihrer unwürdig, war eine Schmach; ihre Feinde hatten ihrem Stolze tiefe Wunden geschlagen; sie war tief gesunken und hatte nichts mehr von irdischer Majestät, die Krone war von

ihrem Haupte gefallen (III, 6). Als ihr nun in der Nacht der Tod als eine unausweichliche Notwendigkeit entgegentrat, da ging ihr blitzartig die Erkenntnis auf, dieser Tod, den sie bisher so ängstlich vermieden hatte, sei das Mittel, die Schmach zu tilgen, sich wieder zu erheben, sich selbst zu adeln. Nun will sie sterben. Gewiß hatte Maria immer schon die Unwürdigkeit ihrer Lage empfunden, aber die Lust am Leben hatte sie bisher verhindert, den Tod als das Mittel einer restitutio in integrum zu erkennen, geschweige denn zu ersehnen; bisher hatte sie sich (abgesehen von der Begegnung mit Elisabeth) nicht als Königin fühlen können, denn ihr Stolz lag darnieder; jetzt fühlt sie die Krone wieder auf dem Haupte und den würdigen Stolz in ihrer Seele. Allerdings hat sie ihre königliche Würde inmitten aller Erniedrigung bewahrt (S. 48), man hat sie nicht erniedrigen können (I, 2), aber sie hat nicht zu verhindern vermocht, daß man sie niedrig behandelte; und gerade das Bewußtsein ihrer königlichen Würde machte sie doppelt gegen schmachvolle Behandlung empfindlich. — Inwiefern aber adelt der Tod die tiefgesunkene Königin? Nicht weil der Tod das Ende einer unwürdigen Daseinsweise ist, sondern weil sie sterben will, um diesem Dasein ein Ende zu machen.

Nicht daß sie stirbt, ist das Entscheidende, sondern wie sie stirbt. Sie stirbt aber so, daß ihr Tod eine Willenshandlung ist, deren Beweggrund in dem Verlangen liegt, ihre königliche Würde ein für allemal gegen jede Herabminderung sicher zu stellen. Ein solcher Tod ist kein Tod, sondern ein Triumph. —

Rührend ist die zarte Sorge, die Maria um Melvil und Didier bekundet; königlich ist das Verlangen, ihre Diener möchten sich in Frankreich eine neue Heimat suchen; sie will nach ihrem Tode auch nicht in ihren Dienern gedemütigt werden; zartsinnig ist die Verteilung des Vermächtnisses: die Gaben sind nicht willkürlich zugeteilt, sondern in freundlicher Anpassung an die Natur der Empfangenden. Diese Art der Liebe muß Zärtlichkeit erwecken, weil sie zart ist. In unserer Szene erregt Maria eine weiche Stimmung; sie empfindet und erweckt Zärtlichkeit; und nicht nur die Amme, sondern alle Dienerinnen empfinden zärtlich für Maria. Vergl. den Brief Schillers an Goethe vom 18. Juni 1799.

An die Abschiedsszene schließt sich die Beicht- und Abendmahlsszene.

Szene 7.

Bekanntlich mußte auf Verlangen Karl Augusts die Kommunion auf der Bühne unterbleiben; Schiller sah sich zu einer Umdichtung veranlaßt, bei der jedes kirchliche Ritual vermieden wurde.

Fielitz erklärt nicht begreifen zu können, warum die Darstellung der Beichte und des Abendmahls, die man dem Maler niemals verüble, dem Dichter als Profanation des Heiligen vorgeworfen sei.

Unseres Erachtens ist das wohl zu begreifen: Auf einem Gemälde, das unsere Szene darstellte, würde für den Betrachter die geschichtliche

Maria, die er sich unter dem gemalten Bilde vorstellt, das hl. Abendmahl genießen; auf der Bühne hingegen verhindert die Darstellung der geschichtlichen Maria und des geschichtlichen Melvil durch wirkliche Personen, daß man den dargestellten Vorgang als den geschichtlichen denkt. Mag auch die Schauspielerin (woran Düntzer erinnert) sich mit der größten Virtuosität in den Zustand einer gläubigen Katholikin versetzen, die aus innigster Andacht den Leib des Herrn empfängt, sie ist für uns niemals in dem Sinne die Königin von Schottland, wie es die bildlich dargestellte Maria ist. Die Maria des Bildes genießt in der Vorstellung eines Betrachters katholischer Konfession wirklich das transsubstantiierte Brot, während die Maria auf der Bühne einfaches Brot genießt.

Nicht also, weil oft die schauspielerischen Kräfte infolge unangemessener Darstellung eine Störung der Illusion befürchten lassen, hat die Kommunion auf der Bühne zu unterbleiben, sondern weil der Vorgang auf der Bühne überhaupt nur ein Scheinvorgang und nicht wie bei dem Gemälde der dargestellte wirkliche Vorgang ist.

Die Anschauungen über den Wert unserer Szene im Organismus des ganzen Stücks schwanken zwischen zwei Polen: Freytag sieht in ihr ein episches Situationsbild, für Fielitz ist sie das Ziel und der Schlußstein des Ganzen.

Um zu einer rechten Würdigung der Szene zu gelangen, muß man von der 4. Szene des I. Aufzugs ausgehn, die als eine Art Beichte das Gegenstück zu unserer Szene ist. Durch die Entschiedenheit ihrer Selbstanklage und Selbstverurteilung bewies Maria die vollkommene Erkenntnis ihrer Schuld; auch die unheilvolle Quelle der finstern That ist ihr wohlbekannt. Sie ahnte mit Grauen, daß sie werde sterben müssen, weil die blutige That sich an ihr blutig rächen werde; aber sie war noch weit davon entfernt, ihren Tod zu *wollen*; die Reue über ihre Sünde war noch nicht groß genug, daß der Drang nach Sühne d. h. nach dem Tode den Drang nach Leben niedergedrückt hätte. Sie suchte vielmehr dem Tode zu entrinnen und gab ihr Herz ganz der Lebensfreude hin, da es schien, als winke ihr die Freiheit (III, 1). Wäre sie im I. Aufzug bereits da, wo wir sie in der 7. Szene unseres Aufzugs sehen, so hätte sie den Tod, der ihr drohte, nicht als ein mit aller Kraft zu vermeidendes *Übel*, sondern als ein mit aller Kraft zu erstrebendes *Gut* ansehen müssen; sie hätte dann den Tod, den ihr die Feinde drohten, obwohl sie an Babingtons Verschwörung unschuldig war, als ein ihr von Gott dargebotenes Mittel, die frühe schwere Blutschuld abzubüßen, freudig willkommen geheißen. — Die *Höhe* dieser Anschauung und dieser Stimmung erreicht Maria in den Worten:

> Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
> Die frühe, schwere Blutschuld abzubüßen.

Nach Fielitz spricht Maria in diesen Worten die Erkenntnis aus, daß ihr unverdienter Tod doch ein verdienter ist; in den früheren Aufzügen bewege sich Maria unter der Höhenlage dieser Erkenntnis, da sie

noch die Anerkennung der eigenen höchsten Strafwürdigkeit scheue. Aus I, 4 ergiebt sich die Irrigkeit dieser Ansicht; vergl. namentlich die Worte: „Ihr rächtet blutig nur die blut'ge That. — Und blutig wird sie auch an mir sich rächen; du sprichst mein Urteil aus, da du mich tröstest.“ Maria weiß schon hier, sie hat den Tod verdient, und die Blutschuld muß blutige Strafe im Gefolge haben. Der Fortschritt von der ersten Beichte zur zweiten liegt allerdings zunächst in einer Erkenntnis Marias, aber nicht in der Erkenntnis ihrer eigenen Strafwürdigkeit, sondern in der Erkenntnis der Sühnkraft ihres Todes. Aus dieser Erkenntnis entwickelt sich dann ein Wollen. Nachdem Maria ihren Tod als ein Mittel, ihre Blutschuld zu sühnen, verstanden hat, sieht sie ihn als eine Gnade Gottes an, deren man sich freuen und die man ergreifen muß. Würde ihr jetzt plötzlich die Freiheit angeboten, so würde sie die dargebotene Rettung von sich weisen, um nicht beim Gewinnen des Lebens das Leben zu verlieren.

Das, was Maria sühnt, ist nicht „die ganze und ungeteilte Erkenntnis der eigenen Strafwürdigkeit“ (Fielitz S. 67), auch nicht die „freudige Unterwerfung unter die ungerecht-gerechte Strafe“ (a. a. O.), sondern ihr Tod an sich: „Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach.“ Daß sie diese Sühne will und auf das Leben verzichtet, weil ihr unschuldiger Tod sie von ihrer Schuld befreien soll, — das ist der ungeheure Fortschritt, den Maria in unserer Szene über den früheren Standpunkt hinaus macht. —

Des Verbrechens, wofür Maria zum Tode verdammt wurde, ist sie nicht schuldig; aber sie ist eines Verbrechens schuldig, wegen dessen sie den Tod verdient. Es liegt hier also der Fall vor, daß die schuldige Hauptperson durch solche leidet, welche durch ihre Schuld nicht verletzt waren, und um solcher Vergehen willen, deren sie nicht schuldig ist. Das Leiden ist insofern ein zufälliges Leiden. Aber Maria stellt in ihrem Bewußtsein den innern Zusammenhang zwischen Schuld und Übel her (vergl. Vischer: Ästhetik I, § 133). Und zwar in zweifacher Form: Zunächst I, 4, indem sie in ihrem vorhergeahnten Tode die Rache sieht, die des Gatten racheforderndes Gespenst oder die blutige That an ihr nehmen wird. Viel höher und innerlicher ist der Zusammenhang, den Maria in unserer Szene setzt. Da ist es kein Fatum, das den Tod als Strafe verhängt, sondern die Gnade Gottes, die in dem Tode die Gelegenheit zur Buße darbietet. Nun ist kein Raum mehr für Unzufriedenheit mit dem Schicksal; das deutliche Bewußtsein „einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens“ herrscht siegreich (Über die tragische Kunst S. 47).

Von zwei Seiten her nimmt Maria Stellung zu ihrem Tode: Vergl. Sz. 6 und 7. Einmal erkennt sie in ihm den Weg, von einem Dasein in unwürdiger Knechtschaft frei zu werden, sodann sieht sie in ihm das gottgegebene Mittel, ihre schwere Schuld zu sühnen: Der Tod, das weiß

sie, befreit sie von einem unwürdigen und einem schuldbefleckten Dasein. Daß sie diese Erkenntnis nicht schon früher erworben hat, liegt nicht in einer Unempfindlichkeit gegenüber der Schmach ihrer Lage und gegenüber den Regungen des Schuldbewußtseins, sondern in dem starken Gegendruck ihrer Lebenslust.

Nachdem die Höhe bestimmt ist, zu der Maria sich erhebt, muß nun die Situation, in der sie sich erhebt, betrachtet werden.

1. Maria hat alles Zeitliche berichtigt; aber noch ist sie Gottes Schuldnerin, und darum vermag ihre Seele sich nicht frei zu erheben; sie verlangt danach, „den Heiligen" zu versöhnen. Aber dies Verlangen scheint unerfüllbar zu sein, da ihr ein Priester ihrer Kirche versagt ist. Statt der Königin nun unmittelbar von seiner Priesterwürde zu sprechen, antwortet Melvil: . . „Dem Himmel gilt der feurig fromme Wunsch statt des Vollbringens"; er übersieht dabei, daß es Maria nicht sowohl darauf ankommt, eine Forderung des Himmels zu erfüllen, als vielmehr für ihre Seele Ruhe zu finden. Überhaupt leidet Melvils Antwort an Unklarheit; die Schlußworte derselben „der Glaube macht lebendig" beantwortet Maria mit dem Ausdruck der Sehnsucht nach einem irdischen Pfande für den Glauben, d. h. nach dem in Brot und Wein gegenwärtigen Christus. Christus aber wird gegenwärtig durch die Vermittlung der Kirche, deren Priester durch die Konsekration Brot und Wein in Leib und Blut Christi schöpferisch wandelt. So werden die Gedanken Marias fortgeleitet zu der Feier der Messe, in der die Verwandlung geschieht. In einer Art von *Vision* versetzt sie sich in die Feier hinein; in freudiger Verzückung genießt sie den Augenblick, in dem die Gemeinde („das gläubig überzeugte Volk") den Leib Christi, den der Priester durch sein Wort gewirkt hat, anbetet (adoratio mit genuflexio). Das Elendgefühl, an dem „Himmelssegen", dem Leibe des Herrn, keinen Anteil zu haben, preßt der Königin Seufzer aus. — Melvils Antwort ist ein unwürdiges Versteckspielen; der Hinweis auf Gottes Allmacht ist an dieser Stelle um so unpassender, als Melvil ja weiß, daß Gott durch ihn auf rein natürlichem Wege die himmlische Erquickung bereitet hat; vollends das Erheben des Bechers ist ungebührlich. Marias Antwort ist durchaus *unkatholisch*; ein Katholik, für den die Priesterweihe ein sakramentaler Akt ist, wird niemals sagen können: „Was weiht den Priester ein zum Mund des Herrn? Das reine Herz, der unbefleckte Wandel;" vollends wird er einem solchen Priester nicht *beichten* wollen. — Endlich giebt Melvil sein Versteckspiel auf und spricht das lösende Wort: „Ich bin ein Priester."

2. a) *Die Beichte.* Zuerst beichtet Maria ihren *Haß* gegen Elisabeth, sodann ihre *Liebe* zu Leicester. *Bulthaupt* (S. 314 f.) richtet gegen die Beichte überhaupt, vor allem aber gegen das *Abbeichten des Hasses*, wie er sich in der Gartenszene entladen hat, einen leidenschaftlichen Angriff. Er urteilt, durch die Beichte werde die Wirkung des Triumphes, den Maria in voller menschlicher Berechtigung über Elisabeth

davongetragen habe, völlig verwischt; Maria dürfe nicht die Entfesselung ihrer Leidenschaft bereuen und zurücknehmen, da gerade diese Entfesselung ihrer Leidenschaft ihr Heldentum am besten kennzeichne. Sein Urteil über unsere Szene erweitert Bulthaupt zu einem Urteil über den V. Aufzug, der ihm mit Ausnahme der Elisabethszenen nur eine glänzend verdeckte Irrung ist, ja zu einem Urteil über die Tragödie des Katholizismus, der es nach ihm gerade wegen des Beichtinstituts zu keiner rechten Tragödie hat bringen können. Es würde Bulthaupt zuzustimmen sein, wenn Maria wirklich durch die Beichte ihr Heldentum selbst vernichtete. Das, was Maria bereut, berührt nicht das, was der ethische Vollgehalt ihrer That genannt wurde; das Heldenhafte in der That der Maria bestand darin, daß sie, um nicht eine ungerechte Herabwürdigung durch Elisabeth zu erdulden, ihr Leben preisgab; davon hat sie nichts zurückgenommen; was sie zurücknimmt, ist nur der wilde Haß, der jenen Akt der Preisgabe ihres Lebens begleitete. — In dem allgemeinen Urteil über den V. Aufzug steckt, wie es scheint, eine Verkennung seines pathetischen Charakters, den z. B. die 6. Szene völlig rein ausprägt; Bulthaupt gehört zu denen, die den Dichter Schiller ohne Rücksichtnahme auf den Ästhetiker Schiller erklären. —

Auf die dritte Frage Melvils: „Welch andrer Schuld verklagt dich dein Gewissen?“ antwortet Maria mit dem Bekenntnis ihrer frühen Blutschuld. Diese Reue ist, mit Schiller zu reden, ein Gemälde erhabener Sittlichkeit; das Bewußtsein der Schuld macht Maria elend; ihre Schuld schiebt sich zwischen sie und den Himmel, und sie ist der Verzweiflung nahe. Diese Reue, weiß man, kann nicht kommen und gehen, sondern muß, auch wenn Maria nicht stürbe, bleiben und kann keine leichtsinnige Lebensfreude neben sich dulden (S. 30).

Melvil ist von Marias Unschuld am Verrate Babingtons nicht überzeugt (s. Sz. 2, Kurl: Sie stirbt unschuldig. — Melvil: O das gebe Gott!). Seine Beichtvermahnung ist daher sehr ernst und eindringlich. Maria aber bezeugt angesichts des Flammenauges, das ins Innere blickt, ihre völlige Unschuld an Babingtons That. Dieses Zeugnis, das Maria angesichts der Gottheit ablegt, „die alle Krümmungen des menschlichen Herzens durchleuchtet“ (Vom Erhabenen S. 127), ist das zweite der drei Zeugnisse im V. Aufzuge. Obwohl in eigener Sache abgelegt, hat es vollwichtigen Wert. —

Melvils abschließende Frage: „So steigst du, überzeugt von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?“ beantwortet Maria nicht mit einem schlichten Ja, sondern mit jenen Worten sittlich-religiöser Erhebung: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“ Diese Antwort lag nicht in Marias Geiste bereit, vielmehr ist sie das Produkt des Augenblicks; es ist, als käme eine plötzliche Erleuchtung über die Königin. Das Beichtgespräch hat in der Seele Marias den Gedanken an ihre schwere Blutschuld wieder aufleben lassen; offenbar zittert in ihrer Seele während des Gesprächs über ihre

Teilnahme an Babingtons Verrat die Erregung über jene That nach; und als sie nun von Melvil gefragt wird: „So steigst du, überzeugt" u. s. w., da stellt sich in ihrem Bewußtsein der Zusammenhang zwischen ihrem unschuldigen Tode und ihrer Schuld her.

Ihr Tod erscheint ihr im Lichte einer Buße für die Schuld, die sich ihr schwarz vor die Pforten des Himmels gewälzt hatte. Um den vollen Sinn der Worte Marias zu verstehen, muß man Melvils Antwort hinzunehmen: „So gehe hin und sterbend büße sie! Sink, ein ergebnes Opfer, am Altare! Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach." Melvil sieht ebenso wie Maria in dem unschuldig vergossenen Blute das Sühnmittel für die Blutschuld; um ihres unschuldigen Todes willen darf sich Maria als mit Gott versöhnt ansehen; nun weiß sie ihre Schuld getilgt, des Himmels Pforten sind vor ihr geöffnet.

Mit aller Entschiedenheit muß hier das Unkatholische der ganzen Vorstellungsweise betont werden. Zum vollkommenen Erlaß der Sünden werden nach katholischer Anschauung drei Stücke verlangt: Zerknirschung (contritio), Beichte (confessio), Genugthuung (satisfactio). Maria hat die That mit jahrelanger „Reue" abgebüßt (I, 4), hat sie gebeichtet (V, 7) und sich allen Kirchenstrafen unterworfen (V, 7); sie hat mithin alles gethan, was „ad perfectam peccatorum remissionem" von der Kirche als nötig erachtet wird. Die Kirche, „die den Löseschlüssel hat für alle Schuld", hat dann auch vergeben (I, 4), Maria hat daher das Recht, ja die Pflicht, sich als mit dem Himmel versöhnt anzusehen. Wenn nun Maria gleichwohl den Seelenfrieden nicht gefunden hat, der aus dem Bewußtsein der Sündenvergebung und der Versöhnung mit Gott entspringt, wenn die längstvergebene Schuld in ihrer Seele wieder lebendig wird und sich ihr vor des Himmels Pforten wälzt, so kann die Kirche durch ihren Priester nichts mehr an und für Maria thun.

Als Katholikin kann Maria somit den Frieden ihrer Seele überhaupt nicht finden. Und doch findet sie ihn; und zwar durch das Bewußtsein, daß sie durch ihren unverdienten Tod die frühe Blutschuld abbüßt und sühnt. Es ist ersichtlich, daß hier eine bürgerlich-rechtliche Vorstellung in dem Gewande einer religiösen Vorstellung auftritt. Der Tod des Verbrechers gilt in der Sphäre des bürgerlichen Rechts allerdings als eine Sühne für das Verbrechen, hingegen erwirbt der Verbrecher durch seinen Tod noch keineswegs die göttliche Vergebung.

Vergl. hierzu Düntzer S. 235 f. Das Bewußtsein, mit Gott versöhnt zu sein, fließt bei Maria mithin aus einer religiös nicht berechtigten Vorstellung. Düntzer versucht a. a. O. den religiösen Charakter der Anschauung Marias gegen Heyse zu retten: Maria betrachte ihren Tod als eine vom Himmel über sie verhängte zeitliche Strafe, denn auch durch solche lasse uns Gott Sünden abbüßen, da die Vergebung derselben noch nicht von zeitlichen und ewigen Strafen befreie. Diese Ausführung ist an sich richtig, aber sie trifft den entscheidenden Punkt nicht. Nach katholischer Lehre ist allerdings mit dem Erlaß der Schuld nicht

auch der Erlaß der zeitlichen Strafe verbunden; aber (und das ist entscheidend) die Vergebung der Sünde ist von dem Vollzug der Strafe unabhängig, da die Strafe nach vergebener Sünde vollstreckt wird. Das, was Maria nicht besitzt, ist aber eben das Bewußtsein, daß ihr die Sünden vergeben sind; dies Bewußtsein kann sie mithin auch nicht durch den Hinblick auf die Strafe gewinnen, die Gott an ihr vollziehen wird. — Die Hinrichtung gilt der Maria Schillers nicht als eine zeitliche Strafe, die einer begnadigten Sünderin auferlegt wird, sondern als Sühnmittel für die Sünde, d. h. als Voraussetzung der Sündenvergebung. Daß Schiller so und nicht anders verstanden sein will, geht aus der Quelle hervor, die er für unsere Stelle benutzt hat: Brantôme läßt seine Maria sagen, die Engel und auserwählten Seligen würden ihr Blut empfangen und es zum Sühnopfer für alle ihre Sünden vor den Thron Gottes bringen.

b) Die Absolution. Nach erteilter Absolution eröffnet Melvil den Ausblick auf Marias Verklärung; es tritt das Freudenreich in Sicht, wo keine Schuld und kein Weinen mehr sein und Maria als Engel auf ewig mit dem Göttlichen so vereint sein wird, wie sie sich jetzt in einer unio mystica mit Gott verbunden hat. Ein Geräusch, das draußen gehört wird, versetzt aus dem freudevollen Jenseits in das leidvolle Diesseits.

Maria hat in sich reuevoll den Haß gegen Elisabeth und die sündige Liebe zu Leicester niedergekämpft; sie hat den ernsten Entschluß bekundet, versöhnt aus der Welt zu scheiden, ebenso die Erklärung abgegeben, daß sie in schwerem Kampfe sich von Leicester losgerissen hat. Jetzt gilt es die Festigkeit des Entschlusses und den Wert der Erklärung durch die That zu bekunden und der Gefahr eines Rückfalls nicht zu unterliegen.

Szene 8 und 9.

Nachdem Maria ihre letzten Wünsche ausgesprochen hat, besteht sie die erste Probe siegreich: durch den Gruß, den sie Elisabeth sendet, durch die Verzeihung und die Abbitte, die sie ihr durch Burleigh aussprechen läßt, und durch den Segenswunsch, zu dem sie sich vermag, beweist sie, daß sie ihren Haß wirklich Gott geopfert hat. Es mögen hier noch die Worte stehen, mit denen Schopenhauer a. a. O. den Zustand derer kennzeichnet, die durch die Leiden dazu gekommen sind, den Willen zum Leben zu verneinen: „Sie zeigen jetzt wirkliche Güte und Reinheit der Gesinnung, wahren Abscheu gegen das Begehen jeder im mindesten bösen oder lieblosen That: sie vergeben ihren Feinden, und wären es solche, durch die sie unschuldig litten, nicht bloß mit Worten . . . sondern in der That und mit innigem Ernst und wollen durchaus keine Rache."

Sz. 9. Nach der zwischen Maria und Burleigh geführten Verhandlung über das letzte Geleit, bei der noch einmal das innige Ver-

hältnis zwischen Herrin und Dienerin heraustritt, sieht sich Maria plötzlich der zweiten Versuchung gegenüber. Eben als sie sich der Welt endgültig ab- und ihrem Heiland zugewendet hat, fällt ihr Blick auf Leicester. Der Abschied Marias von Leicester hat gerade entgegengesetzter Beurteilung unterlegen: Hoffmeister nennt den Abschied von Leicester und die Verzweiflung der Zurückbleibenden ebenso originell erfunden, als in der Wirkung tief erschütternd; er nennt den Auftritt „die Krone des Ganzen"; Jeep entwickelt die Ansicht, daß dieser Abschied den Charakter Marias vernichte und damit das Drama in seinem innersten Grunde erschüttere (s. Fielitz S. 116 fg.). Zunächst halte man fest, was Maria in dieser Szene erproben sollte; nicht daß sie ihren Haß und ihre Liebe (so auch Fielitz und Bellermann), sondern nur, daß sie ihre Liebe, ihre sündige Liebe zu Leicester Gott geopfert habe. Daß sie den Haß (gegen Elisabeth) in sich überwunden hat, beweist die vorige Szene. Den Beweis, daß sie die Liebe zu Leicester aus ihrem Herzen gerissen hat, erbringt sie in jedem der an Leicester gerichteten Worte. Doch man hat in dem Hinsinken Marias einen Rückfall sehen wollen; so z. B. Fielitz. Nach ihm wird Maria momentan von den leidenschaftlichen Gefühlen der Liebe und des Hasses übermocht; in einer freien und bewußten That opfert sie dann diese Gefühle von neuem Gott, indem sie Haß und Liebe in sich niederkämpft (116 f.). Indes ist es offenbar nicht die Absicht des Dichters, Maria nach ihrer feierlichen Erklärung und nach der in der Beichte empfangenen Absolution rückfällig werden zu lassen; auch erklärt sich jenes Hinsinken wohl daraus, daß Maria plötzlich und unerwartet vor die Versuchung gestellt wird; es ist zur Erklärung des physischen Schwächeanfalls mithin keineswegs ein moralischer Schwächeanfall anzunehmen. —

Die ersten Worte Marias charakterisieren sich durch eine scharfe Ironie; auf diese Worte folgte ursprünglich noch eine längere, der ältesten Textgestalt angehörige Stelle, in der Maria die furchtbare „Ironie der Situation" noch weiter ausmalt. Ich kann nicht mit Fielitz von der in der ganzen Stelle enthaltenen Ironie die Hälfte als Marias ernste und aufrichtige Meinung abziehen. Gerade durch diese Ironie beweist Maria, daß sie ihre Liebe zu Leicester überwunden hat. Auch der kleinste Rest von Liebe zu ihm würde gerade die ironische Redeweise unmöglich machen. — Leicester steht wie vernichtet, und Maria fährt daher mit sanfter Stimme fort. Wie man im folgenden eine Liebeserklärung hat sehen können, ist völlig unerfindlich; genau das Gegenteil wird ein nicht beeinflußtes Ohr heraushören: Maria spricht von ihrer Liebe in aller Gelassenheit wie von etwas Vergangenem. Daß Maria Leicester sein Unrecht vorhält und ihm den Stachel der Reue ins Gewissen drückt, ist kein Beweis, daß ihre Gesinnung Leicester gegenüber in Haß umgeschlagen ist, sondern nur, daß sie sich in eine Sphäre erhoben hat, in die sündige Liebe nicht mehr hineinreicht. Die Worte: „Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht, verraten, um ein stolzes

zu gewinnen" sind nicht zu entbehren, weil gerade durch sie Leicester zum Bewußtsein der Größe seines Verlustes kommt.

Den Augenblick, in dem Maria abgeht, halte man im Unterricht fest, indem man an das erste Auftreten Marias erinnert. Damals war Maria in unwürdigem Kerker festgehalten, jetzt verläßt sie, die Krone auf dem Haupte (Sz. 6), die Kerkermauern, um für ewig frei zu werden; damals lastete die schwere Blutschuld auf ihrer Seele, jetzt weiß sie sich mit Gott versöhnt, damals hielten sie noch die Freude am Leben, Haß und Liebe, auf der Erde fest, jetzt sind alle Bande zerschnitten; damals war sie ein vom Übel, der Schuld, der Begierde gequältes Weib, jetzt ist sie „ein schon verklärter Geist".

Szene 10.

Nachdem man in Sz. 7, 8 und 9 in den Himmel einer zum Frieden gekommenen Seele geschaut hat, sieht man in der 10. Szene in die Hölle einer von innern Qualen durchwühlten Seele; dort die Seligkeit der Erlösten, hier „die Verzweiflung der Verdammten".

Dann folgt ein Versuch des Verzweifelnden, seiner wieder Herr zu werden und jedes Gefühl der Scham und des Mitleids niederzukämpfen: „Verstumme Mitleid! Augen werdet Stein!" Seine Worte: „Ich seh' sie fallen, ich will Zeuge sein" sind entschlossen, mit entschlossenen Schritten geht er auf die Thür zu, da packt ihn der Hölle Grauen; er steht wie gebannt. Aber was er nicht sehen will, das muß er hören und hörend in der Phantasie auch sehen; die Phantasie ergänzt zudem das, was das Ohr nicht hört („Sie wird entkleidet — sie kniet aufs Kissen — legt das Haupt"). Erhöht wird Leicesters Seelenpein noch durch die Pausen zwischen seinen Wahrnehmungen; in diesen Pausen, in denen der Geist nicht durch den Eindruck des Ohrs eingenommen ist, stürmen die Qualen des Gewissens auf ihn ein. Endlich der verhängnisvolle Schlag! Er trifft zugleich Leicester, der ohnmächtig niedersinkt.

Die Hinrichtung Marias ist ebenso wie die Ermordung Wallensteins unsichtbare Handlung; und wie dort eine Reihe von Geräuschen der Phantasie Anhaltepunkte für den Gang der im nächtlichen Dunkel sich abspielenden Handlung giebt, so sind es auch hier Geräusche, welche die einzelnen Momente der unsichtbaren Handlung bezeichnen. Aber während im Wallenstein der Zuschauer selbst hört, ist in unserer Szene der Hörende eine handelnde Person, und zwar nicht eine den Ereignissen fernerstehende, sondern eine aufs festeste mit ihnen verknüpfte Person. So vollzieht sich für den Zuschauer eine Art von Parallelhandlung; mit seinem geistigen Auge sieht er die Vorgänge in dem untern Saale, mit seinem leiblichen Auge aber sieht er die Wirkung dieser Vorgänge auf Leicester. Vischer äußert in Bezug auf unsere Szene: „Der Maler mag wohl einen Lord Leicester darstellen, wie er verdammt ist, Moment für Moment den Hinrichtungsakt der Maria Stuart sich zu vergegenwärtigen, man mag ihm den furchtbaren Vorgang in seinem Innern ansehen, aber wie ganz anders

wirkt die Szene, wenn der Dichter durch seine Mittel uns zwingt, mit Leicester aus den dumpfen Lauten, die er vernimmt, uns das Bild des Gräßlichen zu erzeugen, das ungesehen von unserem physischen, wohl gesehen von unserm geistigen Auge vor sich geht" (III, 2, S. 1174). — Erinnert sei noch an die Szene aus dem Egmont, in der Alba dem verhängnisvollen Eintritt Egmonts in seinen Palast zuschaut; wie hier durch das Sehen Albas die Handlung auf der Szene mit der Handlung vor dem Eingang des Palastes verknüpft wird, so werden in unserer Szene durch das Hören Leicesters die Handlungen auf zwei Schauplätzen verbunden. — —

Einzelnes. Während der Verlesung des Todesurteils schien, so wird berichtet, die geschichtliche Maria fast freudig, gleich als ob es sich um einen Gnadenakt und nicht um ein Todesurteil gehandelt hätte, oder als wenn sie schon in eine höhere Welt entrückt gewesen wäre. Lettenhove a. a. O. S. 368.

II. Halbakt.

Der ästhetische Wert des II. Halbaktes ist sehr verschieden bemessen worden. Von einer Seite wird er als das eigentlich wertvolle Stück des ganzen Aktes angesehen; Hoffmeister hingegen bedauert, daß der Dichter, um die verletzte Gerechtigkeit zu retten, von der Höhe des I. Halbaktes heruntergestiegen sei und so dem Drama einen matten Schluß gegeben habe. — Eine den „Effekt" wertschätzende Dramaturgie wird allerdings den Schluß nach der 10. Szene vorziehen; die Gesamtanlage des Stücks hingegen verlangt den II. Halbakt. Im I. Halbakt hat der Dichter über den Tod der Maria hinaus die Perspektive auf ihre Daseinsweise als verklärter Geist eröffnet, parallel hierzu gewährt er uns einen Ausblick auf das weitere Leben Elisabeths nach Marias Tode.

Der Hauptzweck des Halbakts besteht mithin in der Entwicklung der Folgen, die Marias Tod für Elisabeth haben mußte; wir werden Zeugen der Vergeltung, von der Elisabeth getroffen wird.

Allerdings kann man es nicht mit Fielitz als Strafe ansehen, wenn ihr die Gewißheit wird, daß Kurl und Nau falsch geschworen haben. Vergl. Sz. 15: „Das Urteil war gerecht, die Welt kann uns nicht tadeln." Hingegen ist es Strafe, wenn sie selbst wider ihren Willen Burleigh von sich verbannen muß, und wenn sich Shrewsbury und Leicester wider ihren Willen von ihr entfernen. — Außer diesem Hauptzwecke hat der Dichter im II. Halbakt noch Nebenzwecke im Auge. Zunächst schließt er durch den Einblick in Elisabeths Seelenleben (Sz. 11 und 12) die Reihe der Einblicke ab, die wir vor, während und nach der Unterzeichnung des Blutbefehls in Elisabeths Seele gethan haben. Ferner führt er das für Elisabeth so charakteristische Spiel mit Davison zu Ende, vor allem aber deckt er in Sz. 13 vollkommen die Unschuld Marias an der Verschwörung Babingtons auf. So erhält jede der fünf Szenen ihren eigenartigen Inhalt. Sz. 11 und 12: Elisabeth vor und nach Empfang der Botschaft

von Burleighs und Leicesters Abreise. Sz. 13: Shrewsburys Bericht über Kurls Maria entlastendes Zeugnis. Sz. 14: Elisabeths Spiel mit Davison. Sz. 15: Elisabeths Strafe. —

Szene 11 und 12.

Sz. 11. Elisabeths kurzer Monolog ist ein Beleg für die von Diderot gegebene Definition des Monologs, nach welcher derselbe ein Moment der Ruhe für die Handlung, aber der Unruhe für die handelnde Person ist: Elisabeth wird von der Ungewißheit, ob die Hinrichtung vollzogen ist oder nicht, heftig gequält, und doch wagt sie nicht durch eine unmittelbare Frage der Ungewißheit ein Ende zu machen, weil sie sich vor beiden Antworten fürchtet. Doch jeder Augenblick muß ihr die Nachricht bringen, aus der sie sich selbst die Frage beantworten kann: Sind die Lords abgereist, so ist Maria zur Stunde tot.

Sz. 12. Der Page bringt der gespannt Harrenden diese Nachricht, und nun bricht die Königin in die triumphierenden Worte aus: „Ich bin Königin von England" (Höhe). Die Worte enthalten eine glückliche Paradoxie: Jetzt ist Elisabeth, was sie seit Jahren bereits war; nicht besser als durch diese Worte konnte der Dichter es noch einmal in Erinnerung bringen, wie wenig sich Elisabeth bisher als Königin gefühlt hat. — So gewaltig indes das Gefühl des Triumphes ausbricht, so beherrscht es doch nur wenige Augenblicke die Seele Elisabeths ganz. Der Gedanke an die Folgen der Hinrichtung Marias mischt sich ein: Aus dem Gefühl der Angst heraus befiehlt sie dem Pagen, Davison und Shrewsbury herbeizurufen, um vor letzterem die Schuld an der Hinrichtung auf Davison abzuwälzen. — Aber noch einmal siegt das Gefühl des Triumphes über die Angst; sie nimmt den Befehl zurück und triumphiert: „Sie ist tot! Jetzt endlich hab' ich Raum auf dieser Erde." — Wieder wird die Angst ihrer mächtig; erst der Gedanke, daß sie das Mittel besitzt, den Verdacht der Thäterschaft von sich abzulenken, beruhigt ihre Seele. — Aus diesem Auf und Ab der Empfindungen ergiebt sich, wie wenig Elisabeth auch jetzt noch frei auf ihrem Throne steht und wie sehr sie die Meinung des „Pöbels" ehrt (IV, 10).

Einzelnes. „Noch niemand hier! Noch keine Botschaft" u. s. w. Über den Zeitpunkt, in dem Elisabeth die Nachricht von der vollzogenen Hinrichtung erhielt, steht geschichtlich folgendes fest: Als Elisabeth am Tage nach der Hinrichtung von einem Spazierritt zurückkehrte, erkundigte sie sich, warum alle Glocken in London läuteten. Man beschränkte sich darauf, ihr die Hinrichtung Marias mitzuteilen; sie selbst fragte nicht weiter.

Szene 13.

Der episch ausführliche, aber dramatisch belebte Bericht Shrewsburys bildet in der dem Ende schnell zueilenden Handlung ein letztes ritardando. Dieser Bericht hat den Zweck, Marias Unschuld an der

Verschwörung Babingtons endgültig zu beweisen; der Verdacht, der sich gegen die entscheidenden Zeugen und gegen die Richter, die sich ihrer bedienten, von vornherein richten mußte (I, 7), wird jetzt vollkommen bestätigt. Das, was Kurl gegen sein eigenes Zeugnis im „Wahnsinn" zeugt, vor allem aber dieser Wahnsinn selbst zerstören die ganze Grundlage des gegen Maria geführten Prozesses. Vergl. I, 7 und V, 2. Der Ankläger Marias ist ihr Verteidiger und sein Selbstankläger geworden. — Die Schilderung Shrewsburys gewährt einen Blick in eine vom Schuldbewußtsein zerrüttete Seele; vergl. V, 10.

Schillers dramatische Meisterschaft erkennt man in der Stellung, die er der 13. Szene in der Szenenfolge des II. Halbaktes gegeben hat. Noch weiß Shrewsbury nichts von Marias Hinrichtung; der Zuschauer begleitet daher seinen Bericht mit gesteigertem Wehmutsgefühl; an sich würde der Bericht das Gefühl erwecken, das jedes tragische „Zu spät" (ὀψέ) hervorruft; dies Gefühl wird gesteigert, weil Shrewsbury nicht weiß, daß Kurls Aussage zu spät kommt. Absichtlich hält ihn Elisabeth in seiner Unkenntnis: „Gut, daß es noch Zeit ist." Sie läßt die Gelegenheit nicht ungenützt, zu zeigen, wie ängstlich sie ihre königliche Ehre hütet.

Einzelnes. Das Geständnis Kurls ist ungeschichtlich; vergl. aber oben S. 9.

Szene 14.

Mit virtuoser Heuchelei führt Elisabeth das Spiel zu Ende, das sie bei der Einhändigung des Befehls an Davison so schlau angelegt hatte (IV, 11); sie belastet den Verzweifelnden mit der vollen Verantwortlichkeit. Aber ihr Spiel hat bei dem, auf den es abgezweckt ist, keinen Erfolg: Shrewsbury beginnt die Königin zu durchschauen.

Szene 15.

Bei Elisabeths erstem Auftreten befanden sich in ihrer Umgebung außer den französischen Gesandten noch Kent, Davison, Burleigh, Shrewsbury und Leicester; am Schluß unserer Szene ist Elisabeth völlig vereinsamt; nur der bedeutungslose Kent ist geblieben; sie hat Burleighs Staatsklugheit, Shrewsburys Freundschaft und Leicesters Liebe eingebüßt. Ein Gericht an Elisabeth ist vor allem der Weggang Shrewsburys; er geht nicht wie Davison, weil ihn die Königin mit Willen entfernt, auch nicht wie Burleigh, weil ihn die Königin widerwillig entfernen muß, auch nicht wie Leicester, weil er durch sein Schuldbewußtsein gezwungen ist, sich zu entfernen; er geht, trotzdem ihn Elisabeth halten will, er geht freiwillig. Es leidet ihn nicht mehr in der Nähe der Königin, deren edleren Teil (d. h. deren Seele) er nicht hat retten können. Seine letzten Worte eröffnen den Ausblick auf eine Zeit, in der sie nichts mehr zu fürchten hat und nichts mehr zu achten braucht, weil mit dem Tode der Maria die letzte Schranke für Elisabeths rechtlose Willkürherrschaft gefallen ist. —

Rückblick auf den ganzen V. Aufzug. Das Ziel der äußeren Handlung in der M. St. ist der Tod Marias; demgemäß hat die äußere Handlung ihren Endpunkt eigentlich in der Schlußszene des IV. Aufzugs erreicht, denn der Blutbefehl in Burleighs Hand ist Marias Tod. Hingegen ist noch nicht das eigentlich tragische Ziel, das Ziel der inneren Handlung erreicht. Zu diesem Ziel gelangt die Dichtung im I. Halbakt des V. Aufzugs. Daher ist von vornherein zu erwarten, daß es in den ersten 10 Szenen unseres Aufzugs nicht sowohl zu lebhaftem Handlungsverlauf, als vielmehr zu einer Schilderung von Gemütszuständen und inneren Situationen kommt. Diese Seelenmalerei ist das Charaktermerkmal des I. Halbaktes, das ihn scharf vom IV. Aufzuge unterscheidet.

Nachdem der Zuschauer durch vier Aufzüge hindurch das Geschick seiner Heldin, an dessen Gestaltung Freund und Feind arbeiteten, mit Furcht und Hoffnung verfolgt hat, sieht er seine Heldin im V. Aufzuge „dem ernsten Angesicht der Notwendigkeit", dem unvermeidlichen Schicksal gegenüber. Sein sympathisches Interesse ist jetzt darauf gerichtet, ob Maria größer als ihr Schicksal, oder das Schicksal größer als Maria ist. Jetzt ist einer der Fälle eingetreten, wo das Schicksal (wie Schiller sagt) alle Außenwerke erstiegen hat, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, und wo dem Menschen nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten; jetzt gilt es durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses sich „moralisch zu entleiben", ehe es physisch geschieht (Über das Erhabene S. 180). Maria bringt den Lebenstrieb zum Schweigen, indem sie den Tod aus Achtung für ihre königliche Würde freiwillig wählt. Sie verwirklicht so wiederum die eine Art des Erhabenen der Handlung: Ihr Tod, obwohl zunächst als eine äußere Notwendigkeit an sie herangebracht, ist das Werk ihres moralischen Charakters und eine Willenshandlung. Vergl. hierzu die 4. Szene des III. Aufzugs (S. 73f.; S. 77).

Maria aber beweist nicht nur diese Art der Erhabenheit der Handlung, sondern auch die, bei welcher der Mensch eine übertretene Pflicht moralisch büßt; und zwar kommt diese Erhabenheit jetzt zur reinen Ausgestaltung. Vergl. oben S. 29f. und S. 49. Die Probe auf die Vollkommenheit des Schuldgefühls der Maria liegt darin, daß sie, durch das Bewußtsein der Schuld elend gemacht, den Tod als Sühne ihrer Frevelthat willkommen heißt. Endlich erfüllt uns Maria mit Bewunderung ihrer erhabenen Fassung; die in dieser erhabenen Fassung zu Tage tretende Seelenstärke ist die Steigerung und Abgipfelung der Seelenstärke, die Maria im I. Aufzuge bewies. —

Den Totaleindruck, den Maria im V. Aufzuge hervorruft, bezeichnet Leicester sehr richtig, wenn er sie einen schon verklärten Geist nennt; der Tausch zwischen Zeitlichem und Ewigem ist bereits geschehen; obwohl noch in der sichtbaren Welt, ist sie bereits Bürgerin einer höheren, unsichtbaren Welt; sie trägt den Himmel, auf den sie hofft, bereits im Herzen; sie hat die Anziehungskraft der Erde überwunden und sich in

die Welt erhoben, in welche die Schwächen der Sterblichkeit nicht eindringen und wo keine Schuld und kein Weinen mehr ist.

Alle die, welche im V. Aufzuge mit Maria in Berührung kommen, stehen unter dem Banne der Erhabenheit der Königin: Die Ehrerbietung, mit der ihr Burleigh, die Milde, mit der ihr Paulet begegnet, die Bewunderung der Kennedy und die Verzweiflung Leicesters bezeugen den Eindruck, den Marias Erhabenheit hervorruft. —

Die Maria des V. Aufzugs ist eine andere als die Maria des I. Aufzugs; die Elisabeth des V. Aufzugs ist dieselbe wie die Elisabeth des II. Aufzugs („semper eadem"). Maria scheidet als eine innerlich Gereinigte und Geläuterte; sie verliert ihr Leben, aber ihr edlerer Teil ist gerettet. Elisabeth braucht fürderhin nicht mehr für sich und ihre Krone zu zittern; aber ihr edlerer Teil ist verloren. Maria hat sich von einer Frevelthat, die ihr Leben befleckte, gereinigt; Elisabeth ist für immer mit einer Frevelthat behaftet, die ihren Namen dem Abscheu aller Zeiten preisgiebt. —

Rückblick auf das ganze Drama.

A. Der tragische Gehalt des ganzen Dramas liegt in dem Geschick und der Persönlichkeit Marias. Demgemäß ist das geschichtliche Interesse, das der Dichter erweckt, zunächst biographischer Art; auf die Kunst, mit welcher der Dichter in das schicksalsvolle Leben der Königin einführt, ist Seite 48 hingewiesen worden. Durch Zusammenordnung der gelegentlich eingeschalteten Bruchstücke aus der Geschichte der Königin gelangt man zu einer zusammenhängenden Biographie. Häufig erweitert sich das biographische Interesse zum weltgeschichtlichen. Das Bild des französischen Hofes unter Katharina von Medici wird mit wenigen Strichen gezeichnet, die schottischen Verhältnisse, in welche Maria bei ihrer Thronbesteigung gestellt wurde, werden gestreift, ebenso die Wirren, die Maria als Königin verschuldete und deren Opfer sie wurde. Mit ihrer Gefangensetzung auf englischem Boden wird Maria ein Faktor in der englischen Geschichte: Um ihretwillen entbrennt „der Bürgerkrieg" (s. S. 26), um ihretwillen wird Verschwörung auf Verschwörung angezettelt, um ihretwillen bedrohen die festländischen Mächte England; ihre bloße Existenz ist eine stete Gefahr für den Protestantismus in England u. s. w. Gegen Maria lehnt sich das ganze protestantische England auf. Überall tritt heraus, daß Völkergeschicke mit dem Geschicke Marias verknüpft sind. Indes hat man Schiller schuld gegeben, er habe den großartigen historischen Charakter seiner Tragödie nicht rein durchgeführt. Z. B. urteilt Hettner, was politisch gefaßt ein großer weltgeschichtlicher Kampf gewesen sei, erscheine bei Schiller (infolge der dichterischen Behandlung des Charakters der Elisabeth) als kleinliche, selbstsüchtige Gehässigkeit (s. Bellermann S. 203). Nach einer Bemerkung in der Schrift: „Über die tragische Kunst" wird unser Mitleid und damit unsere Rührung, auf die der tragische Dichter abzweckt, dann geschwächt,

wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt. Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil verstehe, meint Schiller, werde das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtige, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen (S. 45). Hätte der Dichter bei der Ausgestaltung seiner Elisabeth nach dieser Anschauung gehandelt, so würde der Gesamtverlauf der Handlung ein völlig anderer geworden sein. Die Züge, mit denen der Dichter das Charakterbild der Elisabeth hätte ausstatten müssen, lagen z. B. im Rapin bereit. So scharf nämlich Rapin das Benehmen Elisabeths bei dem Verfahren gegen Maria tadelt, so bereitwillig erkennt er ihre von Liebe zu ihrem Volke getragene Thätigkeit als Regentin an. Hätte der Dichter diesen Zug scharf herausgehoben, so würde nicht der Haß Elisabeths gegen Maria, sondern die Liebe Elisabeths zu ihrem Volke die Ursache der Hinrichtung Marias gewesen sein. Maria wäre untergegangen, weil ihre Existenz sich nicht mit der (auf den Protestantismus gegründeten) Wohlfahrt Englands vertrug. Elisabeth wäre dann die Vollstreckerin einer unabwendbaren Notwendigkeit gewesen; das Unglück wäre „durch den Zwang der Umstände" herbeigeführt. Bei Schiller bringt allerdings Burleigh nachdrücklich den Gedanken, daß die Hinrichtung Marias eine politische Notwendigkeit sei, an Elisabeth heran; aber sie nimmt ihn nicht auf; es würde nichts Wesentliches im Gange der Ereignisse sich ändern, wenn er unausgesprochen bliebe. Es ist zuzugeben, daß Schiller (wie es Raumer ausdrückt) die Tragödie in eine reinere und edlere Region gehoben haben würde, wenn seine Elisabeth die Trägerin eines großen politischen Gedankens gewesen wäre, wenn sie die Liebe zu ihrem Volke, die sie bei Schiller nur erheuchelt, wirklich empfunden hätte. Anderseits aber ist es gerade der persönlich gefärbte, leidenschaftliche Haß Elisabeths gegen Maria, welcher dem Drama sein dramatisches Leben verleiht; dieser Haß ist der Lebensnerv der ganzen Tragödie. — —

Eine Rückschau auf die einzelnen vom Dichter verwerteten geschichtlichen Thatsachen wird bestätigen, was der Dichter von sich selbst behauptet: „Weil es, auch historisch betrachtet, ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können." Vergl. z. B. S. 24 f., 43, 67. —

Anderseits wird diese Rückschau auch bestätigen, wie wenig der Dichter sich durch ängstliche Unterwürfigkeit unter die geschichtliche Wahrheit seines Künstlervorrechts begeben hat, um der poetischen Wahrheit willen frei mit der geschichtlichen Überlieferung zu schalten und zu walten.

Bei der dichterischen Würdigung der M. St. ist von vornherein der Tadel derer abzuweisen, die den Dichter vor das Tribunal der Geschichte ziehen, der doch der Dichter selbst keine Gerichtsbarkeit über sein Produkt einräumt. Siehe oben S. 6. Man kann wohl die Grundanschauung Schillers über das Verhältnis der Poesie zur Geschichte an-

fechten, aber nicht die Anwendung dieser Grundanschauung im einzelnen Falle.

Anders liegt die Sache, wenn Historiker nicht namens der Geschichte, sondern namens der Poesie gegen die Abweichung des Dichters von der Geschichte Bedenken erheben. Hierhin gehört der Vorwurf, Schiller habe den tragischen Gehalt der wirklichen Geschichte ungehoben gelassen, obwohl dieser Gehalt tragischer sei als der poetische Ersatz desselben. Dieser Vorwurf würde den Dichter als Dichter treffen. Raumer z. B. findet „das Tiefste und Ergreifendste" in der Geschichte Marias darin, daß Maria trotz aller Buße dem Richterschwert nicht entgeht, daß Elisabeth unbemerkt und von Tag zu Tag mehr außer Stand kommt, das Mißverhältnis zu ihrer Nebenbuhlerin milde zu lösen, daß der Schlag ohne ihr Wissen fällt und sie selbst den Flecken nicht verwischen kann, der so auf ihre glorreiche Regierung fällt. Gesetzt, Schillers Quellen hätten ihm eine solche Auffassung der Ereignisse geboten, so wäre doch der Dichter nicht in der Lage gewesen, die Motive als tragische aufzunehmen, die Raumer als tragische bezeichnet; vergl. den Begriff des Tragischen, wie ihn Schiller besonders in dem Aufsatz: „Über das Pathetische" aufstellt. Man kann wohl gegen Schillers Begriff vom Tragischen Einspruch erheben, aber man kann nicht ohne weiteres eine beliebige ästhetische Anschauung als Maßstab an Schillers dichterische Arbeit heranbringen.

B. 1. a) Blick auf die einheitliche und künstlerische Durchführung der Gesamthandlung. Nach Aristoteles soll die Tragödie nur eine Handlung darstellen, diese aber ganz; die einzelnen Teile müssen insgesamt so beschaffen sein, daß durch Umstellung oder Wegnahme irgend eines Teiles das Ganze verändert oder völlig zerrüttet werden würde. Wendet man diesen Kanon auf M. St. an, so leuchtet die straffe Einheitlichkeit der Gesamthandlung hervor. Alles, was geschieht, bezieht sich auf das Schicksal Marias (s. Bellermann S. 183); um ihre Rettung oder Vernichtung dreht sich sowohl die Haupthandlung als die Nebenhandlung (s. oben S. 21 f.). Allenfalls wäre anzumerken, daß die Breite, mit der die französische Brautwerbung (II, 1 und 2) und Leicesters Anklage und Rechtfertigung (IV, 3—6) behandelt sind, nicht in rechtem Verhältnis zu der Bedeutung stehen, welche diese Szenengruppen für das Ganze haben. Vergl. S. 79. Indes sind sie doch eng genug mit dem Ganzen verwachsen, um wirkliche Teile des Ganzen heißen zu können.

Eine schwere Gefahr für die Einheit der Handlung lag in der umschichtigen Vorführung von Spiel und Gegenspiel. Der Dichter hat diese Gefahr, der er in den Räubern erlegen ist, aufs glücklichste vermieden. Während in dem großen Mittelstück der letztgenannten Tragödie beide Brüder getrennt ohne Beziehung auf einander thätig sind (s. Wegweiser II Abteil., S. 28), und infolge davon in dem Gange der Handlung und in dem Gesamtbau des Dramas eine gewisse Zwiespältigkeit vorhanden ist, ist der Bau der M. St. vollkommen ein-

heitlich, weil auch im II. und IV. Aufzuge das Schicksal Marias den Angelpunkt des Interesses bildet; der II. Aufzug ist um des III. und der IV. um des V. willen da. —

Sehr geschickt konzentriert der Dichter die Handlung, indem er Haupt- und Nebenhandlung nicht nebeneinander hergehen läßt, was die Einheit der Handlung nicht verbieten würde, sondern sie eng miteinander verknüpft. — —

b) Einheitlich wie die Handlung ist auch die Grundstimmung. Die tragische Grundstimmung, die von vornherein durch den Ausblick auf die Katastrophe erweckt wird, verläßt den Zuschauer keinen Augenblick; an keiner Stelle des Verlaufs der Handlung wagt er ohne Bedenken für Maria zu hoffen (S. 64). Nicht einmal die Parkszene (III, 1) befreit von dem Druck der Gewitterschwüle. — —

2. Die dramatische Kunst Schillers. Mit Recht nennt Hoffmeister die Katastrophe des Schicksals der Maria, wie sie dem Dichter in seinen Quellen vorlag, einen armen und stillstehenden Gegenstand. Nur durch kühne Erfindung konnte Schiller diesen armen Gegenstand zu einer Tragödie großen Stils „aufquellen" machen; nur durch technische Meisterschaft konnte er in den Stillstand rasche Bewegung bringen. Über die Erfindungen Schillers s. oben S. 16 fg. Man sieht bei Schiller gleich in der ersten Szene die Katastrophe; aber während geschichtlich von dem Abschluß des Prozesses an fast nichts geschieht, was die Katastrophe abwenden konnte, hat Schiller den Schein erweckt, als wenn die Handlung des Stücks sich von der Katastrophe wegbewege. Allerdings kommt der Zuschauer bei der Abwägung der Aussichten auf Rettung Marias nie zu einer sichern Hoffnung; in die Hoffnung mischt sich Zweifel und trübe Ahnung (S. 51 und 64). Namentlich wird ihm die Erfolglosigkeit einer Begegnung Marias mit Elisabeth von vornherein nicht zweifelhaft sein. Fehlt also hier der Reiz der Überraschung, so fehlt doch nicht das Interesse; denn, wenn auch der Zuschauer nicht fest an eine Rettung glaubt und darum durch den Ausgang nicht überrascht wird, so glauben doch die Handelnden selbst daran, so daß der Zuschauer in ihrer Seele den Umschlag von Hoffnung zu Hoffnungslosigkeit miterlebt (vergl. S. 50). —

Bewundernswert ist vor allem die Kunst, mit der Schiller das Interesse immer wieder erneuert. Besonders schwer war die Aufgabe des Dichters nach dem III. Aufzuge, und doch wird gerade der IV. Aufzug ein technisches Meisterstück, in dem das Interesse nach verschiedenen Seiten gewandt und stets lebhaft erhalten wird (S. 86 f.). Jeder der fünf Akte hat seine eigenartige Natur und sein eigenartiges Interesse; jedoch besteht zwischen dem I. und V., dem II. und IV. eine innere Verwandtschaft; der I. Akt und der V. in seiner ersten Hälfte zeigen vor allem die Anwendung „der euripidischen Methode"; es werden Bilder aus dem Seelenleben, Seelengemälde, gegeben; und zwar stellt sich der V. Akt als eine Steigerung des I. Aktes dar. Dabei ist wohl zu beachten,

wie geschickt der Dichter die Gefahr, die seelischen Zustände lyrisch auszumalen, vermeidet; er entspricht seiner eigenen Forderung, nach welcher die Tragödie nicht bloß die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprangen und auf deren Veranlassung sie sich äußern, nachahmend darstellt (Über die tragische Kunst S. 54). Im II. und IV. Akte richtet sich das Interesse nicht sowohl auf das Fühlen als auf das Wollen der handelnden Personen; und zwar ist wiederum der IV. Akt eine Steigerung des II. Für sich allein steht der III. Akt, der Akt der Leidenschaft. — —

Zweimal ragen epische Bestandteile in das Drama hinein, einmal ein lyrischer (I, 6; V, 13; III, 1). Aber weder dem lyrischen noch den epischen Bestandteilen fehlt die höhere Bewegtheit, die das Drama verlangt.

Auffällig groß ist die Zahl der Szenen, die den Charakter des *ἀγών* tragen: Besonders treten heraus der Kampf des Geistes zwischen Maria und Burleigh und der Kampf der Leidenschaft zwischen Maria und Elisabeth. In der Mehrzahl dieser *ἀγών*-Szenen handelt es sich um einen Entschluß, der einer Person abgerungen werden soll. So will z. B. Burleigh Paulet zum Meuchelmord bestimmen, so Bellievre Elisabeth zum Verlöbnis mit dem Duc von Anjou; so Mortimer Leicester zur Teilnahme an der Verschwörung; so bestimmt Leicester Elisabeth zur Begegnung mit Maria, so Elisabeth sich selbst zur Unterzeichnung des Blutbefehls u. s. w. Eigenartig sind die Szenen II, 3 und 4 sowie IV, 9, in denen die Staatsmänner um den Entschluß der Königin kämpfen. Die Kampfpreise sind stets so hoch, daß der Kampf leidenschaftlich werden muß. Oft dreht es sich um Ehre und Schande, um Tod und Leben. Es leuchtet ein, wie sehr die Richtung auf eine Willensbewegung den Szenen dramatische Spannung verleiht. — Oben (S. 50) ist angemerkt worden, daß Schiller in Übereinstimmung mit Lessing auf das armselige Vergnügen, den Zuschauer zu überraschen, verzichtet. Hingegen überrascht er seine Personen sehr oft; kein Aufzug verläuft ohne solche Überraschungen; der IV. Aufzug konnte geradezu ein Aufzug der Überraschungen genannt werden. Durch Überraschungen aber empfängt die Handlung die wirksamsten Impulse, da sie einen Stimmungsumschlag oft von weittragender Bedeutung zur Folge haben; vergl. besonders III, 2. —

Eine Reihe von Szenen zeigt kunstvolle Steigerungen des Affektenspiels; s. besonders III, 4 und 6, IV, 4 und V, 10. —

Einen eigentümlichen Charakter gewinnen diejenigen Szenen, in denen eine der Personen heuchlerisches Spiel treibt. S. besonders II, 5 und II, 9. —

Nicht wenig hat der Dichter für die dramatische Belebung seines Stoffs gethan, indem er trotz der Entfernung der Schauplätze von einander alle Hauptpersonen unter sich ins Spiel gebracht hat. Die Mannigfaltigkeit der zwischen ihnen bestehenden Beziehungen, vor allem aber der Wechsel und die Verschiebung der Beziehungen erwecken ein viel-

seitiges Interesse. Man bemerke namentlich den Wechsel in der innern und äußern Stellung der Personen zu den beiden Königinnen und den Wechsel in dem Verhältnis der beiden Königinnen zu einander. —

Besonders bemerkenswert ist in der M. St. das starke Hervortreten juristischer Momente; in einer nicht geringen Anzahl von Szenen stehen einander die Personen wie Ankläger und Verteidiger gegenüber; dabei ist bisweilen der Verteidiger Verteidiger in eigener Sache, während einmal der Ankläger und der Angeklagte eine Person sind: I, 1, 4, 7; II, 3; III, 4; IV, 2, 6; V, 14—15. Dreimal (I, 7; III, 4; V, 14—15) wird der Ankläger zum Angeklagten. — —

Der Hauptvorzug unseres Schauspiels ist mit Hoffmeister (IV, S. 286 f.) in der meisterhaften Zeichnung des Zustandes der Maria zu suchen; dieser Zustand legt sich, wie H. bemerkt, in einer kunstmäßig angelegten Reihe von pathetischen Situationen dar. „Das Drama durchläuft in den Gemütszuständen der Maria das ganze System der menschlichen Empfindungen und Affekte .... und stellt das menschliche Herz in dem weitesten Umfange seiner Regungen ... dar.“ Welcher Gegensatz zwischen der Seelenqual der Gattenmörderin und dem Seelenfrieden des schon verklärten Geistes, zwischen der leidenschaftlichen Bejahung und der ruhigen Verneinung des Willens zum Leben, zwischen dem wütenden Haß gegen Elisabeth und der verzeihenden Liebe zu ihr! Es sind drei Steigerungen, die man in den pathetischen Situationen wahrnehmen kann: Maria beweist die Erhabenheit der Fassung gegenüber den Leiden, sie beweist sie aber vor allem gegenüber dem Tode; eine deutliche Abstufung besteht ferner zwischen der Reue, die Maria I, 4 und der, die sie V, 7 empfindet (S. 30 und S. 96); im Drang der leidenschaftlichen Erregung zieht Maria III, 4 den Tod dem Leben vor; in ruhiger Klarheit will sie ihren Tod V, 6 (vergl. V, 1). — —

C. Rückblick auf den tragischen Gehalt. Der Zweck dieses Rückblicks ist es, unter Verwertung der zu den einzelnen Szenen gemachten Bemerkungen über den tragischen Gehalt in die Grundanschauung Schillers vom Tragischen und von der Tragödie einzuführen. Gestattet es der Plan des Unterrichts, so empfiehlt es sich, hier die Lektüre der Schrift: „Über das Pathetische“ einzuschalten; die M. St. giebt die praktischen Belege für die hier theoretisch entwickelten Grundgedanken.

Der Zweck aller Kunst ist nach Schiller niemals Darstellung des Leidens als bloßen Leidens; hingegen ist die Darstellung des Leidens als Mittel zu dem Zweck der Kunst äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen; die tragische Kunst erreicht diesen Zweck, indem sie uns die moralische Unabhängigkeit von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht. Soll das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit beweisen, so muß das Sinnenwesen heftig leiden; nur der Widerstand gegen die Gewalt der Gefühle macht das freie Prinzip in uns kenntlich (Über das Pathetische S. 140).

Das erste Gesetz der tragischen Kunst ist Darstellung der leidenden Natur; das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden (S. 143).

1. Ehe wir an die Seelenstärke eines Helden glauben, muß er sich bei uns erst als ein empfindendes Wesen legitimiert haben (140); folglich hat der Dichter die Pflicht lebendigster Darstellung der leidenden Natur. Zur weiteren Verdeutlichung dieses ersten Gesetzes können im Unterricht die Ausführungen herangezogen werden, die Schiller im Anschluß an Lessings Laokoon über den Unterschied der Darstellung des Leidens bei Franzosen und Griechen macht (Über das Pathetische S. 141 fg.).

Daß Maria eine zarte Empfindlichkeit für das Leiden besitzt und dem Leiden nicht stoische Apathie entgegensetzt, hat der Dichter genugsam hervorgehoben. Vergl. oben S. 23, 66, 69, 76; vor allem V, 6. Schillers Verfahren in der M. St. bestätigt übrigens die Bemerkung Vischers (Ästhetik I, S. 270), die Darstellung in der Abhandlung „Über das Pathetische" habe den Mangel, daß bloß das Animalische als die leidende Seite aufgenommen werde. Wie aus den Worten in V, 6 hervorgeht, war es nicht nur das Sinnenwesen, das in Maria litt, denn das Schmerzgefühl, Unwürdiges erdulden zu müssen, wurzelt in der Vernunftseite des Menschen. Anderseits ist allerdings auch in Maria der eine der Grundtriebe wirksam, die uns als Sinnenwesen beherrschen, der Trieb der Selbsterhaltung; sie liebt das Leben so feurig, wie es nur ein Mensch lieben kann (s. oben S. 73); vergl. noch besonders V, 1: „Der süße Trieb des Lebens wacht unwillkürlich, allgewaltig auf."

2. Die Tragödie aber hat es nicht mit dem Leiden als solchem zu thun; die Darstellung des Affekts, für sich allein betrachtet, ist ohne allen ästhetischen Wert (Üb. d. Path. S. 143); eine Darstellung der bloßen Passion ohne Darstellung des übersinnlichen Widerstandes heißt gemein, das Gegenteil edel. Diejenigen Künstler verstehen sich schlecht auf ihre Kunst, welche das Pathos durch die bloß sinnliche Kraft des Affekts und die höchstlebendige Schilderung des Leidens zu erreichen suchen (S. 145). Der Dichter muß mithin eine möglichst lebhafte Vorstellung des Widerstands gegen das Leiden erwecken.

Eine pathetische Darstellung muß mit dem Ausdruck der leidenden Natur den Ausdruck „der ethischen Anlage" verbinden; fehlt der erstere, so bleibt unser Herz kalt, fehlt der letztere, so wird unsere Empfindung empört. Aus aller Freiheit des Gemüts muß immer der leidende Mensch, aus allem Leiden der Menschheit muß immer der selbständige oder der Selbständigkeit fähige Geist durchscheinen (S. 156).

Die Selbständigkeit des Geistes aber offenbart sich auf zweierlei Weise: entweder negativ, wenn der ethische Mensch von dem physischen das Gesetz nicht empfängt und der Zustand des Leidens nicht ursächlich auf die Gesinnung des Menschen einwirkt; oder positiv, wenn der ethische Mensch dem physischen das Gesetz giebt und das Leiden das Werk seiner

Gesinnung (seines moralischen Charakters) ist. Die so sich entwickelnden beiden Formen des Erhabenen, das Erhabene der Fassung und das Erhabene der Handlung, sind in der M. St. nachgewiesen; und zwar das letztere in seinen beiden Unterarten, d. h. in der Form der Reue über eine übertretene Pflicht und in der Form des freiwilligen, aus Achtung für eine Pflicht erwählten Leidens. Vergl. zum Erhabenen der Fassung S. 15, 48 und 49, 90 und 104; zum Erhabenen der Reue S. 29 und 30, 49, 93 und 94 und 104; zum Erhabenen des freierwählten Leidens S. 73 und 74, 77 und 78, 89 und 90, 91 und 92 und 104.

Anmerkung. Es erscheint notwendig, im Anschluß an das zuletzt Gesagte auf den für die Schillersche Auffassung der tragischen Kunst so wichtigen Unterschied der ästhetischen und der moralischen Beurteilungsweise aufmerksam zu machen. — Das unterscheidende Kennzeichen des Menschen gegenüber dem Tiere ist der Wille, d. h. ein übersinnliches Vermögen, das weder dem Gesetz der Natur, noch dem der Vernunft so unterworfen ist, daß er sich nicht frei entweder nach diesem oder jenem richten könnte. Dieser Wille ist ein erhabener Begriff, auch dann, wenn man nicht auf seinen moralischen Gebrauch achtet. Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Tierheit, der moralische erhebt ihn zur Gottheit (Über Anmut und Würde S. 98). Der „bloße", d. h. nicht sittlich bestimmte Wille, durch den der Mensch sich über den Zwang der Triebe, über die Naturnotwendigkeit erhebt, macht den Menschen zu einem „ästhetisch großen Gegenstande"; nur ästhetische Größe aber eignet sich für tragische Darstellung; der tragische Dichter hat überall da einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden, wo er starke Äußerungen von Freiheit und Kraft antrifft; ob die Richtung der Kraft moralisch ist, kümmert ihn nicht (Üb. das Path. S. 162 fg.). Daraus folgt ein Doppeltes: 1. An den Äußerungen der erhabensten Tugend ist ästhetisch wirksam und dichterisch wertvoll nur das, was an denselben Kraft ist; 2. der Dichter kann seine Helden auch aus der Klasse der schlimmen Charaktere nehmen, falls sie nur Größe und Kraft „des bloßen Willens" offenbaren. In ästhetischen Urteilen sind wir nicht für die Sittlichkeit an sich, sondern nur für die Freiheit interessiert; im Reiche der Einbildungskraft darf nicht moralische Zweckmäßigkeit verlangt werden.

„Ein ästhetisch großer Gegenstand" ist Maria in ihrer Reue (S. 157). Ästhetisch-erhaben ist ihr leidenschaftlicher Haß gegen Elisabeth, moralisch-groß ist der Willensakt, mit dem sie diesen Haß aus ihrem Herzen gerissen hat.

Die Schlußempfindung, die wir am Ende einer Tragödie haben, wird dadurch wesentlich beeinflußt, ob wir am Schluß einen Ausblick auf die göttliche Gerechtigkeit und einen gnädig führenden göttlichen Willen (Wegweiser II. Abteil., S. 358) gewinnen oder nicht. In M. St. gewinnen wir diesen Ausblick gemeinsam mit der Heldin; sie sieht in ihrem Schicksale nicht das Walten eines blinden Ungefähr, sondern eine Veranstaltung des göttlichen Gnadenwillens. Damit ist die höchste letzte Stufe

erreicht, zu der sich die rührende Kunst erheben kann (Über die tragische Kunst, S. 47).

Der Zweck der Tragödie ist, durch Darstellung einer Handlung zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Die Schlußempfindung entscheidet darüber, ob der Dichter seinen Zweck erreicht hat. Rührung bezeichnet in strenger Bedeutung nach Schiller die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust am Leiden; Rührung enthält mithin zwei Bestandteile, Schmerz und Vergnügen. Die Empfindung des Leidens erregt der tragische Dichter, indem er unser Mitleid erweckt. Es ist nachgewiesen worden, wie stark Schiller durch lebhafte Vorstellung des Leidens in der M. St. den mitleidenden Affekt in uns erregt. Die Lust am Leiden aber entwickelt sich, wenn der Dichter uns eine deutliche Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden giebt; wir fühlen dann, daß das moralische Selbst des Menschen dem Einfluß des Leidens entzogen ist; dieses Gefühl erhebt unser Gemüt, wir empfinden die ganze Erhabenheit des menschlichen Willens und der menschlichen Bestimmung. In der That ist in der M. St. erhabene Rührung die Schlußempfindung; der Dichter hat die Aufgabe, die ihm mit allen Künstlern gemein ist, gelöst; er hat uns ergötzt. —

D. Die Charaktere. Am 5. Mai 1797 schreibt Schiller an Goethe: „Daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen." So sehr indes Schiller in der M. St. den Hauptnachdruck auf die Gestaltung der Handlung legt, so sehr fesselt er durch seine Charaktere. Erschöpfend ist allerdings nur der Charakter der Maria behandelt; da aber das Grundmotiv des Stückes mit der Heldin eins ist (Hoffmeister), und die anderen Personen nur wegen der Beziehungen zu ihr da sind, so ist es berechtigt, daß der Charakter derselben zumeist nur so weit entfaltet wird, als es zum Verständnis dieser Beziehungen nötig ist. Vielseitiger entfaltet ist der Charakter der Elisabeth. Aber während Schiller in der Charakteristik Marias die größte Naturwahrheit erreicht, hat der Charakter der Elisabeth etwas Unlebendiges, Konstruiertes; sie ist nichts als „die königliche Heuchlerin". Natürlich hat Schiller nicht etwa aus technisch-dramatischen Gründen Elisabeths Charakter so entworfen, wie er ist; er hat aber den Zug der Heuchelei, den ihr Verfahren Maria gegenüber zeigte, trotz der andersartigen Auffassung Rapins zu dem Grundzug ihres Wesens gemacht und Rapins eigene Charakteristik, nach der in Elisabeth gute und böse Eigenschaften sich mischten, verschmäht. — Ein besonderes Interesse sichert Schiller seinen Hauptcharakteren (Maria, Elisabeth, Leicester, Mortimer), indem er sie biographisch charakterisiert; man lernt ihre Seele aus ihrer Geschichte verstehen. — Die Mehrzahl der Charaktere zeigt im Anfang des Stückes die seelische Verfassung, die sie während des Verlaufs der Handlung behalten. Vor allem ist Elisabeth „semper eadem". Hingegen macht Marias Charakter nicht nur eine Umbildung, sondern eine Umwälzung durch (V, 1). —

Tiefblicke in die innerste Natur der Charaktere gewährt der Dichter, indem er alle Hauptcharaktere und die Nebencharaktere erster Ordnung in Situationen führt, wo es sich für dieselben um die höchsten Lebenswerte handelt; so handelt es sich z. B. um Selbsterhaltung und zwar im niederen und höheren Sinne, um Erhaltung der eigenen Machtstellung, um Erhaltung der nationalen Ehre. — Vermehrt wird das Interesse an den Charakteren ferner durch die Gegensätze zwischen denselben, zumal die gegensätzlichen Charaktere in ein gegensätzliches Spiel zu einander gebracht werden (Maria und Elisabeth; Leicester und Mortimer; Burleigh und Leicester; Burleigh und Shrewsbury). — Umgekehrt wird das Interesse gefesselt durch gewisse Züge der Übereinstimmung zwischen den einzelnen Charakteren; s. die Reihe der unwahrhaftigen Charaktere und der sinnlichen Naturen. — Gegensatz und Übereinstimmung zugleich zeigt sich in der Stellung der einzelnen Personen zur Religion; indes kommt es hier zu keinem scharfen Gegensatz, da der Dichter keinen Charakter geschaffen hat, der ebenso evangelisches Christentum verkörperte, wie Maria katholisches Christentum. — —

E. Die Sprache der M. St. hat man als typisch für die gehobene Jambenrhetorik bezeichnet; der unmittelbare Empfindungs- und Gedankenausdruck ordne sich, hat man gesagt, einem musikalisch-architektonischen Gesetze unter und umrausche die Sinne mit einem Strom des Wohllautes. Demgegenüber sei bemerkt, daß mir gerade in der M. St. die Empfindung und der Gedanke unmittelbar ihren Ausdruck zu finden scheinen. Von einer gehobenen Jambenrhetorik kann nicht die Rede sein. Das ist um so bemerkenswerter, als die Staatsratssitzung und die Szenen des IV. Aufzugs dem Dichter ungesuchte Gelegenheit zu prunkenden Staatsreden und die Charakteranlage Marias und Mortimers Gelegenheit zu einem rhetorisch gefärbten Empfindungserguß boten.

Die realistische Stilart, die überhaupt die M. St. charakterisiert, äußert sich auch in der Sprache der Dichtung. Damit steht nicht im Widerspruch, wenn der Dichter einigen Szenen und Szenenteilen durch die Verwertung des Reims oder wenn er der 1. Szene des III. Aufzugs durch Verwendung daktylisch-trochäischer Reihen ein eigenartiges Kolorit giebt. Der Schwung der Empfindung rechtfertigt dies Verfahren. —

III.

Die Jungfrau von Orleans.

Eine romantische Tragödie.

Litteratur. Die Erläuterungen des Dramas von H. Düntzer, 3. Aufl., Leipzig 1884; die betreffenden Abschnitte in L. Bellermann, Schillers Dramen, II. Teil, Berlin 1891, und Wilhelm Fielitz, Studien zu Schillers Dramen, Leipzig 1876. K. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, 5 Tle. 1838—42. Friedrich Eysell, Schillers Jungfrau von Orleans, neu erklärt, Hannover 1886. Römpler, Bemerkungen zu Schillers Jungfrau von Orleans (Programm des Seminars zu Plauen, Ostern 1872). Karl Ferdinand Kummer, Die Jungfrau v. Orl. in der Dichtung, Wien 1874. Karl Hase, Die Jungfrau v. Orl., Leipzig 1861. Hermann Semmig, Die Jungfrau v Orl. und ihre Zeitgenossen, Leipzig 1885. Richard Mahrenholtz, Jeanne Darc in Geschichte, Legende, Dichtung, Leipzig 1890. Hans Prutz, Geschichte des Mittelalters, 3. Teil, Berlin 1891 (Allgemeine Weltgeschichte von Theodor Flathe, G. F. Hertzberg u. a.).

---

1. Zur Geschichte der Abfassung. Noch in demselben Monat, in dem Maria Stuart vollendet war, faßte Schiller die dichterische Bearbeitung der Geschichte der Jungfrau von Orleans ins Auge; am 16. Juni 1800, zwei Tage nach der ersten Aufführung der M. St., schreibt er an Körner, er befinde sich nie besser, als wenn sein Interesse an einer Arbeit recht lebendig werde, und er habe deshalb schon zu einer neuen Anstalt gemacht. Innerhalb der mehr als 9 Monate umfassenden Arbeitszeit, die der Dichter auf „die Jungfrau von Orleans" verwenden mußte, hatte er oft mit sehr mißbehaglicher Stimmung zu kämpfen. Schwierigkeiten, die ihm die dichterische Gestaltung seines neuen Stoffs machte, und Schwierigkeiten mehr äußerer Art erschwerten die Arbeit. Am 26. Juli schreibt Schiller an Goethe: „Ich beneide Sie darum, daß Sie doch etwas wirklich entstehn sehen. In diesem Fall bin ich noch nicht, weil ich über das Schema meiner Tragödie noch immer nicht in Ordnung bin und noch große Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen habe. Ob man gleich bei jedem neu zu produzierenden Werk durch eine solche Epoche hindurch muß, so giebt es doch stets das peinliche Gefühl, als ob nichts geschähe, weil am Abend nichts kann aufgezeigt werden." Am 13. September teilte er Goethe mit, es gehe noch sehr langsam mit seiner Arbeit, doch geschehe kein Rückschritt. Bei der Armut an Anschauungen und Erfahrungen nach außen, die er habe, koste es ihm jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, einen Stoff sinnlich zu beleben; der Stoff seiner neuen Tragödie sei keiner von den leichten und liege ihm nicht nahe. Am 5. Januar 1801 meldet er Körner: „Ich

habe das alte Jahrhundert thätig beschlossen, und meine Tragödie, ob es gleich etwas langsam damit geht, gewinnt eine gute Gestalt. Schon der Stoff erhält mich warm; ich bin mit dem ganzen Herzen dabei, und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte." — Anhaltende, Geist und Körper erschlaffende Hitze, Krankheit in der Familie, verdrießliche Störungen äußerlichster Art, die alten, durch böse Wetterveränderungen wieder aufgeregten Krämpfe, Zerstreuung und Tumult, die ihn in Weimar verfolgten, dazu die Furcht, den Termin nicht innehalten zu können, den er sich dem Buchhändler gegenüber gesetzt hatte, waren die Haupthindernisse, die von außen her die Arbeit des Dichters verlangsamten. Einen guten Einblick in die Stimmungslage des Dichters gewährt sein Brief an Goethe vom 10. März 1801: „Was mein eigenes Thun betrifft, so kann ich noch nicht viel Gutes davon sagen. Die Schwierigkeiten meines jetzigen Pensums spannen mir den Kopf noch zu sehr an; dazu kommt die Furcht, nicht zur rechten Zeit fertig zu werden, ich hetze und ängstige mich, und es will nicht recht damit fort. Wenn ich diese pathologischen Einflüsse nicht bald überwinde, so fürchte ich mutlos zu werden."

Am 16. April endlich war die „Jungfrau von Orleans" vollendet. Die unsägliche Mühe und der große Fleiß, den Schiller an sein Werk setzte, zeigen das Wahre in dem Paradoxon: Genie ist Fleiß. Das langsame Zeitmaß, in dem Schiller an seiner Tragödie und zu eben dieser Zeit Goethe an seinem Faust arbeitete, beweist, daß ihnen Dichten nicht allein ein Spiel der Einbildungskraft, sondern ein ernstes „Geschäft" war. Vergl. Hoffmeister IV, S. 320. —

Nachdem im Wallenstein das persönliche Interesse des Dichters für den Helden und die Heldin nur noch episodisch eingewirkt, und in der M. St. der objektiv-realistische Stil zu reiner Ausgestaltung gekommen war (Wegweiser III. Abteil., S. 5), lenkt der Dichter in der „Jungfrau" zu einem Stoffe zurück, der ihn warm erhält (s. o.). In einem Brief an Körner (vom 13. Juli 1800) bekennt er, von alten Zeiten her an solchen Stoffen zu hängen, die das Herz interessieren; sein neues Stück werde, fügt er hinzu, auch durch den Stoff großes Interesse erregen. In demselben Sinne schreibt Schiller an seinen Verleger Göschen (10. Febr. 1802) von der „Jungfrau": „Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen"; ebenso heißt es in „dem Mädchen von Orleans": „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben." In der „Jungfrau" kehrt Schiller zu der idealistischen Stilrichtung zurück. —

In der Heldin seines neuen Stückes, gegen die, was das Interesse betrifft (wie er sich selbst äußert), alle übrigen Personen in keinen Betracht kommen, schuf der Dichter einen Charakter, für den das Herz interessiert ist.

Die tiefe Hingabe an die Person Johannas, die man in der Tragödie überall fühlt, entsprang gewiß zum Teil seinem Streben, an der in den Staub gezogenen erhabenen Person der Jungfrau eine Ehrenrettung zu vollziehen; er wollte (wie er selbst sagt) das Brandmal, das Voltaire

dem Mädchen von Orleans aufgedrückt hatte, auslöschen. Dieser ritterliche Kampf für die edle Gestalt verdient um so mehr unsere Bewunderung, weil ihm klar war, daß Voltaire sein möglichstes gethan hatte, einem dramatischen Nachfolger das Spiel schwer zu machen.

2. Der Dichter und sein Stoff. Der Wiedergabe der von Schiller benutzten Quellen lassen wir einen Überblick über die ganze Periode der französischen Geschichte vorausgehen, der das Auftreten der Jungfrau von Orleans angehört. Diese Periode ist die Zeit des großen englisch-französischen Nationalkriegs, der fast ein Jahrhundert füllt und mit der Auseinandersetzung zwischen Frankreich und England endet.[1])

Beim Tode Karls IV. (1328) erhob England Ansprüche auf die französische Krone, da König Eduard III., der Schwestersohn Karls IV., Philipp von Valois dagegen nur dessen Vetter sei. Der englische Anspruch übersah, daß 1317 in Frankreich die weibliche Thronfolge ausgeschlossen worden war. Indes sind nicht die Erbansprüche Eduards III., sondern die vielfachen Reibungen der beiderseitigen Interessen, namentlich auch auf wirtschaftlichem Gebiete, der entscheidende Anlaß des beinahe hundertjährigen Ringens geworden.

Der Kampf begann im J. 1346; die entscheidende Schlacht fand bei Crecy statt. Hier unterlag die französische Ritterschaft, die von ihrer ritterlichen Bewaffnung einen leichten Sieg über die englischen Bogenschützen und Keulenträger erhofft hatte, vollständig, und zwar vor allem infolge der Treffsicherheit der walliser Bogenschützen und der Tapferkeit der zu Fuß fechtenden englischen und flandrischen Bürgersoldaten.

Die Schlacht bei Crecy, die eine neue Ära der Kriegsführung einleitete, bezeichnet zugleich eine moralische Niederlage für den französischen Adel. —

Noch schlagender wurde die militärische Unfähigkeit der französischen Ritterheere durch die Schlacht von Maupertuis (19. September 1356) bewiesen, in der das glänzend gerüstete ritterliche Heer, das der durch den Tag von Crecy nicht belehrte König Johann (1350—64) mit siegesgewissem Übermut ins Feld geführt hatte, durch ein kleines englisches Heer unter der Führung des schwarzen Prinzen eine entscheidende Niederlage erlitt. König Johann wurde gefangen genommen und nach England hinübergebracht. Im Frieden von Bretigny (8. Mai 1360) mußte Frankreich ein volles Drittel seines Gesamtgebietes aufgeben und sich auf einen Gebietsumfang beschränken lassen, der zu großem nationalstaatlichen Leben völlig ungenügend war. —

Verhängnisvoll für die Entwicklung Frankreichs wurde es, daß Johann das 1361 als erledigtes Thronlehn an ihn gefallene Herzogtum von Burgund, statt mit demselben das Kronland zu vergrößern, seinem jüngern Sohne Philipp zu Lehen gab; er schuf auf diese Weise eine Macht, die auf Frankreichs Kosten zu voller staatlicher Selbständigkeit aufzusteigen streben mußte. —

Nach dem Tode des ritterlich glänzenden, aber für die Forderungen der hereinbrechenden neuen Zeit verständnislosen Johann kam sein unkriegerischer, aber staatsmännisch bedeutender Sohn, Karl V. (1364—80), zur Regierung. Ein Meister der Verwaltung und der innern Politik, gewann er dem Königtum die verlorene Achtung des französischen Volkes zurück. Obwohl selbst nicht kriegerisch begabt, verstand er es doch die Erfolge seiner inneren Politik durch kriegerische Erfolge zu krönen.

---

[1]) Um die Behandlung der Dichtung Schillers nicht zu oft durch breitere geschichtliche Auseinandersetzungen unterbrechen zu müssen, habe ich den vom Dichter verwerteten Stoff nach Möglichkeit gleich im folgenden zusammenhängend dargestellt.

Er stellte nicht nur die französische Waffenehre wieder her, sondern sicherte auch für die Zukunft die Wehrhaftigkeit des Volkes; der Mann, dessen er sich bediente, um die daniederliegende französische Wehrkraft zu organisieren, war Bertrand du Guesclin. Durch seine mittelst eines Heeres von besoldeten Berufssoldaten gewonnenen Siege sprengte er die Fesseln des Friedens von Bretigny; er eroberte den ganzen Südwesten des Landes, der in diesem Frieden von Frankreich losgerissen war und leidenschaftlich die Wiedervereinigung mit Frankreich begehrte. Allerdings wurde jetzt noch keine endgültige Auseinandersetzung zwischen Frankreich und England erreicht; noch blieb Calais in englischem Besitz, und noch erhielt Eduard III. den Anspruch auf die französische Krone aufrecht. Indes traten jetzt in England innere Verhältnisse ein, die England zwangen für längere Zeit seine Eroberungspolitik zu vertagen: religiöse und politische Wirren und ein wüstes Parteitreiben führten das Land nach dem Tode Eduards III. während der Regierung Richards II. fast in die Lage, aus der Karl V. Frankreich gerettet hatte. —

In Frankreich trat indes mit dem Tode Karls V. von neuem eine Zeit der Zerrüttung ein, die in ihren Folgen den Bestand von Staat und Volk in Frage stellte; es bestieg nämlich der unmündige Karl VI. (1380—1422) den Thron; während seiner Unmündigkeit hatte eine in sich uneinige und eigennützige Regentschaft die Leitung des Staates in der Hand. Ein zügelloses Aristokratenregiment lastete auf dem Volke, das sein Elend besonders im Gegensatz zu dem leichtsinnigen Schwelgerleben der Reichen empfand. Besonderen Anstoß gab das sittenlose Leben am königlichen Hofe, dessen Mittelpunkt seit 1385 die leichtfertige Gemahlin des jugendlichen Königs, Isabella von Bayern-Ingolstadt, bildete, eine Frau von schamlosem Frevelsinn, die Frankreichs Verhängnis werden sollte.

Trostlos gestaltete sich die Lage Frankreichs, als Karl VI., der seit 1388 die Regierung selbst übernommen hatte, von einer Geistesverwirrung befallen wurde, welche den König fast dauernd regierungsunfähig machte. Während der 30 Jahre, innerhalb deren der Unglückliche in diesem Zustande die Krone trug, wurde der königliche Name abwechselnd von den einander wütend bekämpfenden Parteien zu schnödestem Eigennutz gemißbraucht. Der einflußreichste aller französischen Großen wurde sehr bald der glänzende Philipp von Burgund, der bald als Herr und Gebieter des ganzen Reichs auftrat.

Er erwarb 1384 Flandern, das unter den in der Hand des Herzogs vereinigten Gebieten sehr bald das Übergewicht gewann und Burgund in eine enge Interessengemeinschaft mit England brachte. Philipps leidenschaftlicher Gegner war der Herzog von Orleans. Ganz Frankreich wurde in den Gegensatz der beiden Männer hineingezogen und in zwei große Parteien gespaltet. Trotz der kläglichen Ohnmacht, mit der Karl VI. diesem Dualismus und dem aus demselben sich entwickelnden Bürgerkriege gegenüberstand, blieb das französische Königtum für das französische Volk der Gegenstand pietätvoller Verehrung und der Hort nationaler Hoffnungen. — Nach dem Tode Philipps des Kühnen (1404) nahm sein Sohn Johann der Unerschrockene den Kampf gegen die Orleans mit rücksichtsloser Heftigkeit wieder auf. Aus politischer Rücksicht nahm er sich im Gegensatz zu den feudal gesinnten Orleans des schwerbedrückten Volkes an, ja er berief sogar 1405 in Paris den Staatsrat und erhob förmliche Anklage gegen die Mißwirtschaft der den König beherrschenden Persönlichkeiten. Die schreckliche Frucht des zwischen den Orleans und Johann bestehenden Hasses war die Ermordung des Herzogs von Orleans (November 1405); daß Johann der verantwortliche Urheber dieser Bluthat war, bezweifelte niemand. Trotzdem verweigerte der Hof, der gegen Johann nicht vorzugehen wagte, den Orleans die Genugthuung, be-

willigte vielmehr im Vertrag zu Chartres (1409) dem Urheber der That volle Verzeihung. Johann herrschte von jetzt an fast unumschränkt im Namen Karls VI. Inzwischen warben die Orleans, die den Gedanken an Rache nur aufgeschoben, nicht aufgehoben hatten, in der Stille eine mächtige Partei, die sich im Frühjahr 1410 in Gien zu einem Bunde zusammenschloß; das Haupt der ganzen Partei war der Graf Armagnac; nach ihm, dem Führer der von ihm bewaffneten baskischen Bergbewohner des Südens, hieß die Partei die der Armagnacs. Bald entbrannte nun der Bürgerkrieg, der den Bestand des französischen Volkstums in Frage stellte. In seinem wütenden Haß gegen die burgundische Partei trat der Sohn des ermordeten Herzogs von Orleans 1412 mit Heinrich IV. von England in Verbindung, ihm die Leistung des Lehenseides in Aussicht stellend. Das Volk erhob sich wütend gegen den Landesverräter, der König ging unter dem Druck der öffentlichen Meinung ein Bündnis mit Burgund ein. Mittlerweile beseitigte der Tod Heinrichs IV. vorübergehend die von England drohende Kriegsgefahr. — Nach schweren Parteikämpfen, deren Schauplatz besonders Paris war, kam es endlich im Frieden von Arras (1414) zu einer Versöhnung der Parteien, ohne daß jedoch die Gegensätze zwischen ihnen endgültig ausgeglichen worden wären. —

Im August 1415 griff Heinrich V., der thatenlustige und thatenkräftige Sohn Heinrichs IV., Frankreich an, um seine Erbansprüche an den französischen Thron durchzusetzen. Das Kriegsglück war ihm zunächst nicht günstig, ja er wurde schließlich bei seinem Rückzuge auf Calais von dem ihm mehrfach überlegenen Gegner gezwungen, unter sehr bedenklichen Umständen eine Schlacht in der Nähe des Dorfes Azincourt anzunehmen. Trotz der Ungunst der Lage, die an die Lage Eduards III. bei Crecy erinnert, errang Heinrich dank seiner Bogenschützen, welche die französischen Reiter reihenweise niederstreckten, einen Sieg, der den Siegen bei Crecy und Maupertuis völlig ebenbürtig war; unter den zahlreichen Gefangenen aus dem hohen Adel befand sich auch der Herzog von Orleans, der nach England geführt wurde. — Bei den Kriegsrüstungen gegen den Erbfeind war der Herzog von Burgund unthätig geblieben; schadenfroh sah er nun der Katastrophe zu, die mit dem Tage von Azincourt über das Königtum hereinbrach. Der Retter des hilflosen Hofes wurde für die nächste Zeit der Graf von Armagnac, der eine unumschränkte Herrschaft über Karl VI. und den erst 14 Jahre alten, körperlich und geistig schwachen Dauphin Karl (den späteren Karl VII.) ausübte; auf letzteren war das Thronfolgerecht nach dem Tode seiner beiden älteren Brüder übergegangen. Die einzige Persönlichkeit, von der Graf Armagnac eine Schmälerung seines Einflusses befürchten mußte, die Königin Isabella, hatte er nach Tours verbannt. Aus Rache trat die leidenschaftliche Frau in Verbindung mit der burgundischen Partei; gemeinsam mit dem Herzog von Burgund errichtete sie in Troyes eine förmliche Neben- und Gegenregierung, die auch in Nordfrankreich fast allgemein anerkannt wurde. Unter Mitwirkung der Volkspartei erlangten die Bourguignons auch die Herrschaft in Paris; ein furchtbares Blutgericht wurde an den Armagnacs vollzogen. Der Dauphin, der sich nur mit genauer Not in die Bastille gerettet hatte, floh nach Bourges, sammelte die Reste der Armagnacs um sich und errichtete auch seinerseits eine Regierung; sein vornehmster Ratgeber war Duchâtel, der Schwiegersohn des Grafen von Armagnac.

Unterdessen hatte Heinrich V. sich der Normandie bemächtigt und Rouen eingenommen (Januar 1419). Die Friedensanerbietungen der königlichen und der burgundischen Regierung führten nicht zum Ziele, da Heinrich den Frieden von Bretigny (s. o.) zur Unterlage aller Verhandlungen machen wollte. Die Notlage führte zu einer Verständigung der Bourguignons und der Dauphinois; bei einer

persönlichen Zusammenkunft reichten sich Johann von Burgund und der Dauphin über dem Evangelium und dem Kruzifix die Hand zum ewigen Frieden. Die Zusammenkunft der beiden Fürsten auf der Yonnebrücke bei Montereau (16. September 1419) wurde indes von den racheburstigen Gegnern des Herzogs zu einer That benutzt, welche die durch den Bürgerkrieg herrschend gewordene Entsittlichung kennzeichnet: Johann von Burgund wurde auf Anstiftung Duchâtels hinterlistig ermordet; die Anhänger des Herzogs bezeichneten sogar Duchâtel als den, der den ersten Streich gegen den Herzog führte. Die Frage, ob der Dauphin selbst um den Anschlag gegen Johann gewußt habe, läßt sich nicht sicher entscheiden.

Der Sohn des Ermordeten, Herzog Philipp der Gute, schloß nunmehr mit Heinrich V. einen Vertrag, in dem er dessen Ansprüche auf den französischen Thron ohne Einschränkung anerkannte; es wurde beschlossen, Heinrich V. solle sich mit der Tochter Karls VI., Katharina, vermählen und nach seines Schwiegervaters Tode zu der englischen Krone auch die französische überkommen. Dieses Abkommen wurde feierlich in Troyes beschworen (Mai 1420). Die Hauptstadt des Landes trat unter dem Einfluß des Herzogs Philipp von B. diesem Vertrage bei, der den legitimen Thronerben des Thrones verlustig erklärte und den fremden Eroberer zum Regenten und Thronfolger in Frankreich machte.

Das Parlament erhob den Vertrag zum Reichsgesetz, erklärte den Dauphin der Teilnahme an der Ermordung Johanns von B. schuldig und erkannte ihm das Thronrecht ab. Indes war das französische Volk in seiner Gesamtheit doch keineswegs dem ehrgeizigen Plane Heinrichs, die französische und die englische Krone im Hause Lancaster zu vereinigen, zugethan; gegen diese ungesunde Vereinigung der beiden Nationen regte sich das nationale Bewußtsein des französischen Volkes, das nicht gewillt war, sein Königtum preiszugeben, weil ihm dieses Königtum seit Menschenaltern der Ausdruck seines nationalen staatlichen Daseins war; es war bereit, die Rechte seines angestammten Herrschergeschlechts mit den Waffen in der Hand zu verteidigen. — Während der Abwesenheit Heinrichs V. in England gewann der Dauphin dank der Tapferkeit der ihm vom Regenten Schottlands zugesandten Hilfstruppen bei Beaugé einen glänzenden Sieg über die Engländer; aber neue Siege des zurückgekehrten Königs verschlimmerten die Lage des Dauphin und engten ihn immer mehr ein.

Schon war die völlige Eroberung Frankreichs in greifbare Nähe gerückt, da erkrankte der König auf einem Zuge in die Landschaften an der Loire; er starb, fünfunddreißig Jahre alt, am 31. August 1422; die beiden Kronen von England und Frankreich hinterließ er seinem im Dezember 1421 geborenen Sohne. Die Regentschaft in Frankreich übernahm der Herzog von Bedford.

Am 21. Oktober 1422 starb der blöde Karl VI.; die Regentschaft rief Heinrich VI. zum Könige von Frankreich aus, während der Dauphin als Karl VII. in Poitiers gekrönt wurde.

Die Lage des 20jährigen Herrschers bei seinem Regierungsantritt war wenig erfreulich: Paris war in den Händen der Engländer, ebenso Rheims, die ehrwürdige Salbungsstätte der französischen Könige; Philipp von Burgund, der bei dem französischen Volke in hohem Ansehen stand, hielt an dem Bündnis mit England fest; der ganze Norden Frankreichs erkannte, wenige feste Plätze abgerechnet, die englische Herrschaft an; vor allem aber war es die traurige Finanzlage des Staates, die Karl VII. von vornherein die größten Schwierigkeiten bereitete; diese Finanzlage war durch die Verschwendungssucht und Unfähigkeit seines Vaters, die Bereicherungssucht der Großen, die Räubereien der Söldner, die Mißstände in der Verwaltung, den Niedergang des Ackerbaues u. s. w. herbei-

geführt worden. — Treu zu Karl VII. hielt der volkreiche, wohlhabende Süden; seine Hauptstützpunkte waren die Loirelandschaften. Als ein sehr wertvoller ideeller Machtfaktor muß es angesehen werden, daß die überwiegende Mehrheit des Volkes national genug gesinnt war, um in Karl und nicht in dem Sohne Heinrichs V. den berechtigten Herrscher Frankreichs zu sehen.

Leider brachte Karl an seine Regentenaufgabe nicht die Eigenschaften heran, die zu einer glücklichen Lösung nötig waren; er war ein Produkt der Verhältnisse, die ihn von Jugend auf umgeben hatten. „Ein geisteskranker Vater, eine unnatürliche, mit dem Landesfeinde gegen den eigenen Sohn verschworene Mutter, eigensüchtige Verwandte, deren mächtigster, Philipp v. B., ebenfalls seinen König und sein Stammland verraten hatte, ränkevolle Günstlinge, Unsittlichkeit, Prunk und Verschwendungssucht am Hofe, Zügellosigkeit in dem Heere, wilde Leidenschaft im Volke . . . das waren die Vorbilder und Haupteindrücke, welche Karls scharfer Blick überall traf“ (Mahrenholtz). In der That ließ sich die erste Periode der Regierung Karls VII. so ungünstig wie möglich an. Das Mitgefühl mit seinem unglücklichen Volke und das durch die Fortschritte der Engländer immer mehr gesteigerte Angstgefühl betäubte er in den Genüssen des Hoflebens; das immer mehr zusammenschmelzende Geld verwandte er auf höfischen Prunk und auf Feste, bei denen er die fahrenden Sänger huldvoll belohnte; während England über die kriegstüchtigen Wehrmannschaften blühender Städte verfügte, mußte sich Karl auf schlecht bezahlte, verwilderte, der von ihnen verfochtenen Sache teilnahmlos gegenüberstehende Söldner verlassen. Endlich das Schlimmste: Karl ließ sich von unwürdigen Günstlingen beherrschen, die ihm der zum Connetable ernannte Graf Arthur von Richemond an die Seite gab. Der dritte dieser Günstlinge, la Tremouille, verdrängte den Connetable, der Karl VII. seine Abhängigkeit sehr fühlbar gemacht hatte, aus der Gunst des Königs; der Connetable trat wieder auf die englische Seite und zog zugleich den mächtigen Herzog von Bretagne, seinen Bruder, wieder hinüber. Auch auf die Politik Philipps von Burgund wirkte der Sturz des Connetable in einer für Karl ungünstigen Weise ein; zweimal bereits hatte der Burgunderherzog sich dem König angenähert; das zweite Mal, weil er durch Vermittlung seines Verwandten, des Connetable, eine ähnliche Machtstellung am Hofe Karls VII. zu erlangen hoffte, wie sie sein Vater und Großvater am Hofe Karls VI. besessen hatten; der Sturz des Connetable verband ihn wieder mit Bedford, der ohnehin alles that, um sich den unersetzlichen Bundesgenossen zu erhalten. —

Bedford, der maßlosen Politik Heinrichs V. abgeneigt, hatte nur die Bewahrung des bereits gewonnenen festländischen Besitzes im Auge. Er besetzte die Normandie mit englischen Truppen, sicherte sich den Besitz von Paris, der zukünftigen Krönungsstadt des königlichen Kindes von England, und überließ die Behauptung des übrigen Nordfrankreich dem Herzog von Burgund. Der Krieg von 1422—29 bestand in einer Reihe von Raub- und Beutezügen, Belagerungen und Verteidigungen. Namhafter ist nur die Schlacht von Verneuil (1424), in der das durch 5000 Schotten verstärkte Heer Karls völlig geschlagen wurde; die Folge der Schlacht war die Aufgabe der von den Königlichen bisher behaupteten Plätze in der Champagne. Unter den gelegentlichen Erfolgen der Königlichen ragt ferner die Entsetzung von Montrouges (1426) hervor, eine That des kühnen Bastards Johann von Orleans und des tapferen Stephan von Vignoles, genannt La Hire. Im allgemeinen waren die vereinigten Engländer und Burgunder im Vorteil. — Geradezu verhängnisvoll aber drohte die Lage Karls zu werden, als Bedford nach Beilegung der Parteistreitigkeiten in England, die ihn von Frankreich abgelenkt hatten, den Krieg energischer zu führen beschloß und zugleich den entschlossenen

Salisbury an die Spitze der englischen Truppen stellte. Alsbald wurde die ganze Kraft des englischen Heeres auf das starkbefestigte Orleans gerichtet, das die Loirelinie und den Weg nach dem Süden beherrschte (1428). (Der geschichtliche Überblick ist nach Prutz und Mahrenholtz gegeben.)

Wir lassen nunmehr die Geschichte der Johanna bis zur Königskrönung in Rheims nach Schillers Quellen folgen, jedoch so, daß in Anmerkungen der Stand der neueren Forschungen berücksichtigt wird.

Über die von Schiller anläßlich seiner Vorarbeiten zur Jungfrau v. O. von der Weimarer Bibliothek entlehnten Werke vergl. Düntzer S. 14 fg. Für die von Schiller getroffene Stoffauswahl sind unter diesen Werken vor allem die folgenden wichtig; 1. de l'Averdy: Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi. Paris 1790. 4. 2. Histoire admirable de Jeanne la Pucelle, native de Vaucouleur. Lyon 1577. 3. Jeanne d'Arc natifve de Vaucouleur en Lorraine dite la Pucelle d'Orleans. Orleans 1621. 4. Histoire du siege qui fut mis par les Anglais devant la ville d'Orleans. Die beiden unter 3 und 4 genannten Quellen sind in einem Mischbande vereinigt. 5. Mémoires secrets de la Cour de Charles VII Roi de France. Contenants plusieurs Anecdotes curieuses sur l'Histoire et les Galanteries de cette Cour. Par Madame D***. Amsterdam 1735; 2 Bändchen. — Das von Schiller benutzte Quellenmaterial ist mir in sehr dankenswerter Freundlichkeit von der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar zur Verfügung gestellt worden. Das hohe Interesse, das ein Studium der Schillerschen Quellen an sich gewährt, wurde durch das Gefühl vermehrt, die von Schiller selbst benutzten Bände zur Hand nehmen zu können.

1. Johannas Jugend und Berufung. Johannas Eltern[1]) waren wenig begüterte Bauersleute, wohnhaft in Domremy[2]), gute Christen und sehr arbeitsame Menschen, welche einen guten Ruf genossen und allgemein als ehrenhaft (gens d'honneur) bekannt waren (de l'Averdy).

Über ihre Beschäftigung äußert sich Johanna bei de l'Averdy: „Man verwendete mich in meinem väterlichen Hause nur zu Geschäften des Innern der Haushaltung, nicht des Äußern (aux affaires de l'intérieur du menage et non à celles du dehors), selten zum Weiden der Herden"; an einer anderen Stelle bei de l'Averdy heißt es von Johanna: „Bisweilen folgte sie dem Pfluge, einige Male hütete sie die Herden; aber für gewöhnlich war sie mit Haushaltsgeschäften betraut." Dagegen heißt es in der Histoire admirable, daß Johanna ihr ganzes Leben

---

[1]) Johannas Vater hieß Jacques Darc; er stammte aus Leffonds in der Champagne, von wo er vor den Burgundern nach Domremy geflohen war; ihre Mutter hieß Elisabeth Romée; beide Eltern gehörten dem freien Stande an. Geboren wurde Johanna den 6. Januar 1412; außer ihr entsprossen der Ehe ihrer Eltern noch vier Kinder, drei Brüder und eine Schwester.

[2]) Domremy liegt nahe der deutsch-französischen Grenze in einem freundlichen, von der Maas durchflossenen Thale; zu Johannas Zeiten war Domremy ein wohlhabender, blühender Ort, durch gute Weideplätze ausgezeichnet.

Hirtin gewesen sei; ebenso berichtet die Schrift Jeanne d'Arc.[1]) — Aus ihrer Thätigkeit als Hirtin erzählt sie in den Memoires secrets II p. 70: „Ich hatte meine Herde oft gegen Wölfe zu verteidigen, welche sie angriffen; dann ergriff ich meinen Schäferstab, und wenn einer von ihnen mutig genug war, um mich zu erwarten, besiegte ich ihn."

Die Einwohnerschaft Domremys war gut französisch gesinnt. In den Memoires secrets (II p. 78) äußert Johanna: „Sie wissen, Herr, daß Lothringen in den gegenwärtigen Unruhen eine pünktliche Treue für den König bewahrt hat; diese Liebe war bis in mein Herz gedrungen; ich hörte nicht auf, den Himmel mit meinen Wünschen für seinen Ruhm und für sein Glück zu belästigen; ich glaubte zu empfinden und empfand in der That Eingebungen, ihm Dienste zu leisten, die ich als über meine Fähigkeit und meinen Stand hinausgehend erachtete.[2]) —

Johanna zeigte viel Frömmigkeit, fürchtete Gott und ging alle Tage zur Messe; wenn sie läuten hörte, machte sie das Zeichen des Kreuzes und warf sich auf die Kniee, um zu beten; ihre Altersgenossinnen fanden sie „trop dévote". Alle Sonnabende pilgerte sie nach einer kleinen Kapelle der heil. Jungfrau von Bermont, wo sie Kerzen anzündete und Gott mit Inbrunst anflehte. Wenn sie sich mit ihren Freundinnen vergnügte, verließ sie dieselben von Zeit zu Zeit und ging beiseite, um einige Augenblicke zu Gott zu beten. Sie ging oft zur Beichte und kommunizierte häufig; auch fand sie Vergnügen daran, die Kranken zu besuchen und zu pflegen u. s. w. (de l'Averdy). — Nach dem Zeugnis der Eltern in der Hist. admirable war Johanna „demütig, bescheiden, keusch und fromm . . .". —

Das visionäre Leben Johannas beginnt mit ihrem 14. Jahre; sie selbst erzählt bei de l'Averdy: „Im Alter von 13 Jahren hörte ich im Garten meines Vaters zu Domremy eine Stimme; sie war . . begleitet von großer Klarheit. Ich habe in den Anfängen Furcht davor gehabt; aber ich erkannte nachher, daß es die Stimme eines Engels war, welcher mich seitdem wohl behütet . . hat; es war dies St. Michael;

---

[1]) Nach Mahrenholtz ist die Frage nach der Beschäftigung Johannas nicht sicher zu entscheiden; ihre eigenen Aussagen vor ihren Richtern stimmen untereinander nicht überein; der ausdrücklichen Erklärung, daß sie weder Schafe noch andere Tiere gehütet habe, steht die zwei Tage später gemachte Aussage gegenüber, daß sie nicht mehr wisse, ob sie die Gemeindeherde als Kind gehütet habe, daß sie aber als erwachsenes Mädchen das Vieh auf die Weide getrieben habe, selbst an einen entlegenen Ort.

[2]) Der Haß der Bewohner Domremys gegen die abtrünnigen Burgunder erstreckte sich sogar auf die Kinder, die mit den Kindern eines burgundisch gesinnten Nachbardorfes Krieg führten. Johanna erinnerte sich zwar nicht, an diesen Kämpfen teilgenommen zu haben, wohl aber daran, daß sie gewünscht hatte, dem einzigen burgundisch gesinnten Bewohner Domremys möge der Kopf abgeschlagen werden. Der Ingrimm der Einwohner Domremys steigerte sich noch, als Domremy, nachdem es lange verschont geblieben war, von den burgundischen Kriegsknechten hatte leiden müssen; 1424 drang die Kriegsnot ins Maasthal, 1427 wurde Vaucouleurs belagert, 1428 retteten die Bewohner Domremys sich und ihre Habe nach Neufchateau.

ich habe auch die heil. Katharina und die heil. Margarete gesehen, welche mit mir sprachen und mich ermahnten, von Zeit zu Zeit zur Beichte zu gehen, und fast alle meine Handlungen leiteten. Diese beiden Heiligen erschienen mir fast alle Tage und oft mehr als einmal am Tage. Ich habe diese Erscheinungen ebenso gut wie meine Richter gesehen . . . Ich unterscheide gut an der Stimme, ob es ein Engel oder eine Heilige ist, die mit mir spricht; ihre Stimmen sind lieblich und gut; sie sprechen mit mir auf französisch und nicht auf englisch, weil sie nicht für die Engländer sind. . . Die Engel sind mir erschienen mit natürlichen Köpfen; ich habe sie gesehen und sehe sie mit meinen Augen; ich glaube daran, wie ich glaube, daß Gott existiert." — An einer späteren Stelle bekennt Johanna, der Erzengel Michael habe ihr nur Gutes gesagt; sie glaube an seine Thaten und Worte so fest, wie sie glaube, „daß Jesus Christus gelitten habe, um uns zu erlösen". —

Aus den weiteren Bekenntnissen Johannas sei noch folgendes herausgehoben: „Es ist wahr, daß es in Domremy eine Buche giebt, die man Schönmai oder Feenbaum nennt. . Alte Leute sagen, die Feen seien einst zu diesem Baume gekommen; eine Frau des Orts hat bekundet, sie habe dieselben gesehen; ich für mein Teil weiß nicht, ob das wahr oder falsch ist, aber ich habe sie nie gesehen. Man sagt auch in Domremy, daß man nahe bei dem Baum in der Erde eine Alraunwurzel verborgen habe, mittelst deren man Schätze entdecken könne; jedoch weiß ich nichts weiter davon. Die jungen Mädchen vergnügen sich in der Nähe des Baumes; ich bin dort mit den anderen gewesen; ich habe dort mehr gesungen als getanzt. Seit meinem Eintritt in das Alter der Unterscheidung (l'âge de discrétion) aber und seitdem ich die Engel und die beiden Heiligen gesehen habe, habe ich mich nicht mehr an diesen Kinderspielen erfreut. Weder Gesichte noch Offenbarungen habe ich bei diesem Baume gehabt; indes sind mir die beiden heiligen Frauen nahe bei der Quelle erschienen." (Diese Quelle befand sich in der Nähe des Feenbaums.[1]) —

„In der Nachbarschaft giebt es ein Gehölz, genannt das Eichengehölz, welches man vom Hause meines Vaters aus sah; als ich gekommen war, um den König aufzusuchen, hat man mich gefragt, ob das wahr wäre, weil Prophetinnen verkündigt hätten, daß aus der Nähe des Eichengehölzes (d'auprès du bois chesnu) ein Mädchen kommen werde, das wunderbare Dinge verrichten würde."[2])

[1]) Die Kapelle der hl. Jungfrau von Bermont, der Feenbaum und die Quelle, welche das Fieber heilen sollte, bezeichnen Sitze alten heidnischen Volksaberglaubens, die später von der christlichen Kirche geweiht waren (Mahrenholtz).

[2]) Diese Prophezeiung wird dem Zauberer Merlin in den Mund gelegt. — Die Zeit vor dem Auftreten der Jungfrau kennzeichnet sich durch eine große religiös-patriotische Erregung; die große Menge erwartete eine Errettung Frankreichs durch ein wunderbares Eingreifen Gottes; in der Umgebung von Leffonds hatten sich Genossenschaften gebildet, die solche Hoffnungen pflegten. Jene Weissagungen fanden viele Gläubige.

An einer anderen Stelle erinnert Johanna an eine Prophezeiung, nach welcher Frankreich durch ein Mädchen von den Grenzen Lothringens gerettet werden würde, nachdem es durch ein Weib zu Grunde gerichtet sei. —

Wichtig ist ferner folgende Aussage Johannas bei de l'Averdy: „Der heil. Michael hat mir frühzeitig die Unglücksfälle mitgeteilt, die Frankreich erlitt; er hat mir gesagt, ich sei ein gutes, junges Mädchen und werde dem König zu Hilfe kommen. Die beiden heiligen Frauen haben mir auch gesagt, daß ich nach Frankreich gehen müßte, um Orleans zu entsetzen und diesem Fürsten große Dienste zu erweisen." Nach der Hist. du siege erschien Christus mehrere Male der Jungfrau und befahl ihr, Orleans zu entsetzen und den König in Rheims krönen zu lassen; denn er werde mit ihr sein und sie durch seine göttliche Hilfe und durch Waffengewalt diese Unternehmung durchführen lassen. In der Hist. admirable äußert Johanna zum Könige: „Edler Herr, Gott der Schöpfer ließ mir, als ich auf den Feldern die Schafe meines Vaters hütete, durch die Jungfrau Maria . . und durch die heil. Katharina und die heilige Agnes befehlen, alles zu verlassen und mit Fleiß zu Euch zu gehn, um Euch die Mittel zu offenbaren, durch die Ihr dazu gelangen werdet, mit der Krone Frankreichs gekrönt zu werden, und durch die Ihr Eure Gegner aus Eurem Königtum herauswerfen werdet." —

Zurückkehrend zu de l'Averdy, heben wir noch folgende Aussage heraus: Einst wurde Johanna vor das erzbischhöfliche Gericht in Toul geladen, weil ein Mensch unter dem Vorgeben, von ihr ein Eheversprechen erhalten zu haben, sie zwingen wollte, ihn zu heiraten; Johanna beschwor, dies Versprechen nicht gegeben zu haben; „im Gegenteil," so äußerte sie, „seit dem ersten Tage, an dem ich die beiden heiligen Frauen gesehen habe, gelobte ich die Jungfräulichkeit meines Körpers und meiner Seele in ihre Hände, obwohl sie es nicht von mir verlangten. Sie versicherten mir, wenn ich mein Gelübde hielte, würden sie mich in das Paradies führen. So glaube ich denn, wenn ich das gethane Gelübde halte, meines Heiles ebenso sicher zu sein, als wenn ich bereits im Himmel wäre." —

Ungefähr zwei Jahre, bevor Johanna zum König ging, träumte ihrem Vater, sie werde einst mit Bewaffneten davongehen; er ließ sie deshalb mit äußerster Sorgfalt überwachen; sein Schrecken über den Traum war so groß, daß er erklärte, er werde lieber seine Tochter ertränken als solches zugeben. . . Johanna fügt hinzu: „Ich habe immer und in allem meinem Vater und meiner Mutter gehorcht; ich habe ihnen nur in diesem Punkte nicht gehorcht; sie haben mir aber seitdem verziehen trotz des Schmerzes, den sie von meinem Weggange gehabt haben."[1]) —

[1]) So wenig es die Aufgabe eines Erklärers der Schillerschen „Jungfrau von Orleans" ist, das Problem zu lösen, welches sich dem Geschichtsschreiber in dem Auftreten und dem Erfolge der geschichtlichen Jeanne Darc darstellt, so mögen doch folgende Sätze Platz finden: 1. In einer Umgebung aufgewachsen, in der patriotische

2. **Der Gang zum König.** Als die göttlichen Stimmen immer dringender wurden, eröffnete sich Johanna einem Oheim, bei dem sie Glauben fand; der Gedanke an den Widerspruch des Vaters hatte sie nicht zurückhalten können, denn sie war so fest entschlossen, dem göttlichen

---

Gesinnung und Königstreue die Gemüter beherrschten, erfüllte sich Johanna frühzeitig mit inniger Begeisterung für ihr französisches Vaterland und den angestammten König. Ihr leidenschaftlicher Patriotismus ließ sie die Schmach und die Not des Vaterlandes aufs tiefste mitfühlen. Gleich vielen ihrer Landsleute harrte sie auf eine Wunderhilfe Gottes, da die natürlichen Hilfsquellen Frankreichs sich mehr und mehr erschöpften. 2. Neben dem gesteigerten patriotischen Empfindungsleben geht ein gesteigertes religiöses Innenleben, das schon frühe einen visionären Charakter annahm. 3. Anfangs bezogen sich die durch die Visionen der Jungfrau vermittelten Offenbarungen auf persönliche, nichtpolitische Dinge (Besuch der Beichte, Gehorsam gegen die Eltern); bald aber gewannen sie einen patriotischen Gehalt. 4. Von großer Bedeutung scheint es geworden zu sein, daß die Volkssage von der Erretterin aus den Grenzen Lothringens auch bis zu Johanna drang. Wie der Gedanke, sie selbst sei die verheißene Retterin und das Werkzeug der göttlichen Wunderhilfe, zuerst in das Seelenleben Johannas gedrungen ist, entzieht sich der Forschung; jedenfalls ist er ein Stück ihres bewußten Gedankenlebens erst dann geworden, als ihr die Heiligen den göttlichen Auftrag, sie solle Frankreich retten, übermittelten; das, was unbewußtes Element ihres Gedankenlebens war, trat ihr zuerst in der Objektivität eines göttlichen Auftrags entgegen. 5. Je größer die Not des Königs wurde und je mehr Johanna selbst von der Kriegsgefahr zu hören und zu sehen bekam, desto dringender wurden die göttlichen Befehle, welche die Heiligen der Jungfrau bekundeten; der Entschluß, dem göttlichen Befehle Folge zu geben, wurde endlich durch die furchtbare Gefahr zur Reife gezeitigt, die mit der Belagerung von Orleans über Karl VII. hereinbrach. 6. Zumeist vernahm Johanna in ihren visionären Zuständen nur Stimmen, doch sah sie häufig auch mit völliger Augenscheinlichkeit Gestalten; bisweilen umarmte sie sogar die Gestalten; ja sie roch sogar den Duft, der von den Heiligen ausging. Trotzdem indes das Auge, das Ohr, das Getast und der Geruchsinn die Wirklichkeit der Erscheinungen zu verbürgen scheinen, kann doch von einer objektiven Realität nicht die Rede sein; die Erscheinungen sind nur für Johanna, nicht an sich wirklich; sie haben subjektive, nicht objektive Realität. Für die in der Sinnenekstase befindliche Jungfrau waren ihre Erscheinungen ebenso wirklich wie Dinge der sichtbaren Welt; in Wahrheit aber fehlte bei ihren visionären Wahrnehmungen ein Reales, das von außen her ihre Sinne erregte; ihre Wahrnehmungen waren nichts als ein Produkt ihrer Seele. 7. Johanna unterschied deutlich zwischen ihren eigenen Meinungen und Entschlüssen und dem, was ihr durch die Heiligen eingegeben wurde; bisweilen empfand sie sogar den Widerstreit zwischen dem eigenen Wollen und dem, was die Heiligen wollten. Als ihr zuerst durch die Stimmen der Befehl, Frankreich zu retten, erteilt wurde, weigerte sie sich anfangs in dem Bewußtsein ihrer Ohnmacht. Trotzdem ist der Wille der Heiligen ebenso gut ihr eigener Wille wie das, was ihr als ihr eigener Wille zum Bewußtsein kam; ihre Seele projiziert unbewußt einen Teil ihrer eigenen Funktionen auf die Heiligen, die im Grunde ihre Geschöpfe sind und die sie nun mit dem Besten, was sie besitzt, ausstattet. Auf diese Weise werden ihre eigenen Gedanken die Gedanken höherer göttlicher Wesen und erlangen eine Würde, vor der ihre eigene Trägerin sich beugt; sie kehren gleichsam aus einer höheren Welt, mit dem Glorienschein dieser Welt ausgestattet, zu ihr zurück. So entwickelt sich in Johanna das Bewußtsein, das Werkzeug überirdischer Gewalten zu sein; aus diesem Bewußtsein fließt „das ungewöhnliche, scheinbar überirdische Maß“ ihrer Kraft. Allzeit von göttlichen Wesen beraten, kennt sie kein Zweifeln und Schwanken; ihr Thun zeigt jene Sicherheit, welche unbedingt Zutrauen erweckt.

Befehle zu gehorchen, daß sie sich (nach ihrer eigenen Erklärung) lieber hätte in Stücke reißen lassen, als Gott nicht zu gehorchen; „und selbst wenn ich," sagte sie, „hundert Könige zu Vätern gehabt hätte, so würde ich nichtsdestoweniger fortgegangen sein, in Anbetracht, daß die Stimmen der Heiligen von Gott kamen" (de l'Averdy). Johanna nahm Abschied von einigen ihrer Genossinnen und zwar mit der Empfindsamkeit (sensibilité), welche ehrliche Gemüter zeigen, wenn sie sich für immer von Personen trennen, die sie liebhaben (de l'Averdy).

Der Hauptmann Baudricourt in Vaucouleurs[1]), zu dem Johanna von ihrem Oheim geleitet wurde, damit dieser sie zum König entsende, weigerte sich, obwohl Johanna ihm von ihren Erscheinungen erzählt hatte, zweimal, darauf Rücksicht zu nehmen.[2]) Das dritte Mal endlich sandte er sie, und zwar in Mannskleidern, zum Könige (de l'Averdy).

Während der Verhandlungen mit Baudricourt hatte Johanna einst gesprächsweise erklärt: „Niemand in der Welt, weder König noch Fürst noch Königssohn noch irgend jemand anders, können ihn (Karl VII.) sein Königtum wiedergewinnen lassen; er kann es nur durch mich wiedergewinnen. Ich würde lieber bei meiner Mutter geblieben sein; aber ich werde es thun, weil mein Meister es will, und mein Meister ist Gott."

Nach der Hist. du siege gab Johanna dem Hauptmann wunderbare Kunde von einem großen Verlust, den der König (d. h. sein Heer) vor Orleans erlitten hatte, mit dem Bemerken, er werde noch mehr Verluste erleiden, wenn sie nicht zu ihm geführt werde. —

Der Weg nach Chinon führte teilweise durch Gebiete, die von Engländern und Burgundern besetzt waren; Johanna sprach ihren Begleitern Mut ein; sie sollten nichts fürchten, denn sie habe Befehl zum Könige zu gehen (de l'Averdy). Gerüchtweise verlautet über Johannas Reise, Bewaffnete, die sich in den Hinterhalt gelegt hätten, seien außer stande gewesen, als sie die Jungfrau und ihre Begleiter erblickt hätten, ihre Plätze zu verlassen, um gegen Johanna vorzurücken; so sei sie ihnen entgangen. —

3. Die äußere und innere Lage des Königs in dieser Zeit charakterisieren die Memoires secrets. Nachdem I, 36 vom König gesagt war, er habe sich durch sein Unglück nicht hindern lassen, zuweilen Feste zu geben, um einen jungen Hof zu vergnügen, der des Trostes bedurft habe, —

---

[1]) Baudricourt hatte Vaucouleurs und die französischen Grenzlande im Nordosten vor den Verheerungen des Krieges geschützt; seine Tapferkeit und diplomatische Schlauheit machten ihn zu einer Hauptstütze des Königs, dem er treu ergeben war.

[2]) Baudricourt sagte zu Johannas Oheim, er möge das Mädchen mit tüchtigen Ohrfeigen zu ihrem Vater zurückschicken; der Glaube an ihre Sendung konnte sich bei einer Natur wie Baudricourt gar nicht oder doch nur sehr schwer bilden. Der Grund, weshalb er schließlich doch noch Johanna entsandte, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; vielleicht bestimmte ihn der Druck der öffentlichen Meinung. Johanna hatte nämlich in der Umgebung von Vaucouleurs bei dem Volke, das auf eine wunderbare Errettung hoffte, bald Glauben gefunden.

wird I, 143 erzählt, der König, dessen Sturz so nahe gewesen sei, habe sich nur mit seiner Liebe zu Agnes Sorel[1]) beschäftigt und sich darin gefallen, ihr dieselbe durch eitle Lustbarkeiten zu bezeugen in einer Zeit, in der sein ganzes Volk unter dem grausamsten Druck geseufzt habe.

Schon vorher (I, 105) e zählt die Verfasserin der Memoires: „Man hatte kein Geld, und die wenigen Truppen, die Karl im Felde hatte, wurden schlecht bezahlt und waren daher immer bereit, auseinander zu laufen.“ — Agnes Sorel litt schwer unter dem unentschlossenen, mutlosen Wesen des Königs. Ihre Entschlossenheit, heißt es, ließ sie mit Ungeduld den geringen Mut ertragen, den Karl in einer so drückenden Lage bewies; sie bediente sich des Ansehens einer Geliebten, um nachdrücklich die Schwäche eines solchen Benehmens zu tadeln; nur hieran wollte sie die Macht geltend machen, die ihr der König über sich eingeräumt hatte. Karl fühlte die Wahrheit ihrer Vorstellungen, ohne davon Nutzen zu ziehen. Seine Schwäche, welche die Minister vermehrten, ließ ihn den Entschluß fassen, nach Languedoc zu gehen, statt alles zu versuchen, um Orleans zu helfen; er fürchtete in der Reichweite neuer Schicksalsschläge zu sein; er fürchtete für seine eigene Person, und alles war bereits für eine Reise angeordnet, zu der man sich so leicht entschlossen hatte. —

Die Königin, Karls Gemahlin, sprach zu ihm wie eine wahre Heroine . . „Ihr seid verloren, sagte sie zu ihm, wenn Ihr einmal über die Loire geht; wer, glaubt Ihr, wird Euch folgen? Nur wenige Leute, Feinde Eures Ruhms und Eures Ansehns. Es heißt das soviel als Euer Vaterland verlassen. Die wenigen Truppen, die Ihr besitzt, werden sich zerstreuen . . . . . . Ich werde Euch überall folgen, aber wenn Ihr einen bessern Entschluß faßt, so werde ich, wenn es not thut, wissen, mich mit Euch unter den Ruinen Eures Königreichs begraben zu lassen“ (I, 1 f.). Als Salisbury Orleans immer mehr bedrängte, schwamm die Königin alle Tage in Thränen, weil das Benehmen des Königs so wenig den Interessen des Königreichs entsprach. Um die Entsetzung von Orleans zu erleichtern, verkaufte sie ihre Edelsteine und ihre Gewänder und verpfändete das Silberwerk ihrer Kapelle. —

4. Johanna am Hofe des Königs. Karl benahm sich der Jungfrau gegenüber sehr zurückhaltend; er weigerte sich zunächst, ihr eine Audienz zu gewähren; er wollte nur nach den Ratschlägen seiner Minister handeln. Johanna wurde von Leuten geprüft, die der König für geeignet hielt. Ihnen gegenüber erklärte Johanna, sie sei gekommen, um Orleans zu entsetzen und um den König in Rheims salben zu lassen.

[1]) Agnes Sorel war als die Tochter von Jean Sorel, der den bescheidenen Titel écuyer führte und in den Diensten eines Grafen von Clermont stand, 1409 oder 1410 geboren; sie kam in früher Jugend als Ehrenfräulein an den Hof von Lothringen. An den Hof Karls kam sie erst 1431; das Liebesverhältnis zwischen ihr und dem König nahm zwischen 1432 und 1433 seinen Anfang (Semmig S. 84 fg.). Die Mémoires secrets versetzen mithin dieses Verhältnis ungeschichtlich in eine zu frühe Zeit.

Einige der Mitglieder des Ministerrates waren der Meinung, der König solle ihr keine Aufmerksamkeit schenken, die anderen meinten, man müsse sie hören, weil sie sich für eine Gottgesandte ausgäbe; aber auch die letzteren hatten kein Zutrauen zu ihren herrlichen Versprechungen (de l'Averdy). Unter denen, die am festesten an die Sendung der Jungfrau glaubten, zeichnete sich nach den Mem. secr. besonders der Bastard von Orleans aus (S. 11). — Als die Jungfrau schließlich vor den König geführt wurde, waren ihre Verbeugungen vor dem König so geschickt, als wäre sie am Hofe groß geworden. Die Mem. secr. schildern den Eindruck ihres ersten Auftretens am Hofe in folgender Weise: Die ersten Nachrichten über diese Heldin hatten viel zu vorteilhafte Vorstellungen über dieselbe erweckt, als daß man nicht mit Ungeduld sie hätte herbeiwünschen sollen. Trotzdem die Erwartungen hoch gespannt waren, täuschte sie dieselben nicht. Sie sprach zum Könige mit einer lieblichen Bescheidenheit, die in den Herzen Vertrauen erweckt; ihre Schönheit war so glänzend, ihr Gesichtsausdruck so erhaben, ihre ganze Persönlichkeit atmete eine so vollkommene Reinheit, daß der ganze Hof davon entzückt wurde. Nachdem sich Johanna vor dem König verbeugt hatte, so erzählt die Schrift Jeanne d'Arc, richtete sie das Wort an den König, den sie nie gesehen hatte und sprach zu ihm: Gott gebe Euch langes Leben, sehr edler König. Da sich in der Gesellschaft mehrere Herren befanden, die ebenso reich oder reicher als er gekleidet waren, sagte der König zu ihr: Ich bin nicht der König, Johanna; und indem er ihr einen anderen der anwesenden Herren zeigte, fügte er hinzu: Siehe, das ist der König. Sie antwortete: Ihr seid der König und kein anderer, ich kenne Euch wohl.[1]) — Der König fragte sie darauf, was sie veranlaßt habe, zu ihm zu kommen. Sie erwiderte, sie sei gekommen, um Orleans zu entsetzen, und ihm beizustehn, daß er sein Königreich wieder gewinne; so wolle es Gott. Ferner sagte sie ihm, sie werde ihn nach Aufhebung der Belagerung zur Salbung und Weihung nach Reims führen; wegen der Engländer möge er sich nicht sorgen, da sie dieselben überall schlagen werde. Er möge ihr nur so viel an Kriegsleuten geben, als er stellen könne; sie zweifle nicht, daß sie alles Gesagte ausführen, ja die Engländer ganz aus dem Königreiche verjagen werde.[2]) —

[1]) Diese Szene der wunderbaren Erkennung findet sich nach Mahrenholtz nur in späteren, mehr oder minder zweifelhaften Quellen; Johanna selbst hat bei ihrem Prozeß ihren Richtern nichts davon mitgeteilt.

[2]) Es ist strittig, was Johanna als Ziel ihres göttlichen Auftrags bezeichnet hat, ob die Vertreibung der Engländer aus Frankreich und die Befreiung des gefangenen Herzogs von Orleans, oder nur Orleans' Rettung und Karls Salbung in Reims. Sicher hat Mahrenholtz recht, wenn er sich dahin entscheidet, ursprünglich habe sich Johanna nur zur Lösung der letzteren Aufgabe berufen geglaubt. Erst der Erfolg und die Einsicht in die Unvollständigkeit ihres Werkes trieb sie dazu, sich ein weiteres Ziel zu stecken. Natürlich handelt es sich dabei nicht um ein dem Willen ihrer Heiligen entgegengesetztes Eigenwollen, sondern das, was im Grunde ihr eigenes Wollen war, offenbart sich ihr als der Wille der Himmlischen.

Nachdem der König die Jungfrau gesprochen hatte, so berichtet der Verfasser der Jeanne d'Arc weiter, wurde ihm von seinem Beichtvater oder von anderen geraten, sie insgeheim zu sprechen und sie zu fragen, ob er gewiß glauben dürfe, daß Gott sie ihm gesandt habe .... Der König that dies; darauf antwortete sie: Sire, wenn ich Euch so geheime Dinge sage, daß nur Gott und Ihr davon wissen könnet, werdet Ihr mir dann wohl glauben, daß ich von Gott gesandt bin? Der König antwortete bejahend. Darauf fragte ihn die Jungfrau: Sire, erinnert Ihr Euch nicht, daß Ihr am letzten Allerheiligentage, als Ihr in der Kapelle des Schlosses Loches in Eurem Betsaale ganz allein waret, drei Gebete an Gott gerichtet habt? Der König erwiderte, er erinnere sich, an Gott einige Gebete gerichtet zu haben. Darauf fragte ihn die Jungfrau, ob er diese Gebete seinem Beichtvater oder einem anderen kundgegeben habe? Der König verneinte. Und wenn ich Euch die drei Gebete, welche Ihr thatet, sage, werdet Ihr dann an meine Worte glauben? Der König bejahte. Darauf sagte ihm die Jungfrau: Die erste Bitte, welche Ihr an Gott richtetet, war, wenn Ihr nicht wahrer Erbe Frankreichs wäret, möge es ihm gefallen, Euch den Mut zu nehmen, danach zu streben (de le poursuivre), damit Ihr nicht ferner die Ursache wäret, daß ein Krieg geführt und fortgesetzt würde, der so viele Übel im Gefolge habe. Die zweite Bitte war folgende: Wenn die großen Widerwärtigkeiten und Drangsale, welche das arme Volk von Frankreich erleide und so lange erlitten habe, von Eurer Sünde herkämen und Ihr die Ursache derselben wäret, so möge es ihm gefallen, das Volk von Euch zu befreien; Ihr allein wolltet dafür heimgesucht werden und Strafe erdulden, sei es durch den Tod oder eine andere Strafe, die ihm gefalle. Die dritte Bitte war: Wenn die Sünde des Volkes die Ursache jener Widerwärtigkeiten sei, möge es ihm gefallen, dem Volke zu verzeihen, seinen Zorn zu besänftigen und das Königreich von den Drangsalen zu befreien, in denen es sich bereits länger als zwölf Jahr befände. — Da der König erkannte, daß sie die Wahrheit spreche, setzte er Vertrauen in ihre Worte, glaubte, daß sie von Gott gekommen sei, und hegte große Hoffnung, daß sie ihm helfen würde, sein Königreich wieder zu gewinnen. Und so beschloß er, sich von ihr helfen zu lassen und ihrem Rate in allen Dingen zu vertrauen.[1])

Abweichend von dem Bericht der Jeanne d'Arc, wenn auch in den Grundzügen übereinstimmend, ist die Erzählung der Histoire admirable (vergl. Düntzer S. 79 fg.). Nachdem Johanna dem König den göttlichen Auftrag kundgegeben hat, läßt nach der Hist. admir. Karl die Anwesenden weit unten in den Saal sich zurückziehen und am andern Ende, wo er sitzt, die Jungfrau vor sich treten. Beide sprechen eine Stunde lang mit einander, ohne daß einer weiß, wovon sie sprechen;

[1]) Nach Mahrenholtz ist diese wunderbare Enthüllung der Gebete des Königs eine spät und schlecht erfundene Geschichte, von der weder Johanna noch auch die Rehabilitationszeugen etwas Bestimmtes wissen.

nur bekunden Thränen, wie sehr der König gerührt ist. Später hat dann Karl erzählt, die Jungfrau habe ihm den Inhalt eines Gebetes mitgeteilt, das er in einer Nacht, während alles um ihn herum schlief, an die Jungfrau Maria gerichtet habe. Der Erfolg der wunderbaren Enthüllung ist derselbe wie in der Jeanne d'Arc: Karl erklärt seinen Leuten, sie hätten in Bezug auf den Krieg alles zu thun, was die Jungfrau ihnen sagen würde... Darüber waren die anwesenden Prinzen und Herren sehr erstaunt und nicht ohne Grund, denn das Geheimnis ging über ihr Verständnis hinaus.[1])

Während mit Mühe und Not ein kleines Heer gesammelt wurde, ließ der König Johanna selbst ausrüsten; er ließ sie zunächst vom Kopf bis zu den Füßen wie einen Mann wappnen.

Über das Schwert Johannas berichtet die Jeanne d'Arc: Johanna bat den König, er möge einen seiner Waffenschmiede oder einen andern nach der Kirche der hl. Katharina zu Fierbois senden; derselbe solle ihr von dort ein Schwert holen, welches er in der Kirche an einer Stelle finden werde, die sie ihm sagen wolle; auf jeder Seite dieses Schwertes seien fünf Lilien eingeschlagen. Als sie darauf gefragt wurde, ob sie schon an jener Stelle der Kirche der hl. Katharina gewesen sei, antwortete sie verneinend; jedoch wisse sie durch göttliche Offenbarung, daß dieses Schwert in der genannten Kirche unter altem Eisen liege, das sich dort befinde. Auch sagte sie dem König, mit diesem Schwerte und mit Hilfe Gottes, seiner guten Hauptleute und Krieger werde sie Orleans entsetzen und ihn nach Reims zur Weihe und Krönung führen, wie alle seine Vorgänger auf dem französischen Throne dort gekrönt worden seien. Ein vom König entsandter Waffenschmied fand wirklich das Schwert an der bezeichneten Stelle.[2])

Ferner befahl die Jungfrau die Herstellung einer Standarte; nach der Histoire du siege (S. 44) war auf die Fahne der Wahlspruch „Jesus, Maria“ und eine Majestät (une majeste) gemalt; an einer

[1]) Während nach den obigen Quellen übernatürliche Zeichen den König an Johanna glauben lassen, ist es nach der neueren kritischen Forschung nichts als kluge diplomatische Berechnung gewesen, wenn er (ohne einen entschiedenen Glauben an Johanna) sich ihrer als eines politischen Werkzeuges bediente. Mahrenholtz bemerkt: „Wie überall, so zeigt sich Karl VII. auch den Verheißungen des Himmels gegenüber als der vorsichtig abwägende, klug berechnende Diplomat.“ In seiner Umgebung nahmen der leitende Minister Tremouille und sein Anhang, manche Geistliche und Juristen gegen Johanna Stellung, dagegen fand sie Unterstützung bei der Kriegspartei am Hofe, besonders bei dem Herzog von Alençon und dem Bastard von Orleans. — Ehe Karl der Jungfrau einigen Einfluß auf seine Angelegenheiten zugestand, geleitete er sie zur religiösen Prüfung nach Poitiers. Nach peinlicher Untersuchung gaben die Gelehrten von Poitiers ihr Gutachten dahin ab, sie hätten an Johanna nichts gefunden, was dem katholischen Glauben und christlichen Leben zuwider wäre, nichts als Demut, Frömmigkeit, Ehrbarkeit und Einfalt, daher denn der König ihre Hilfe wohl annehmen dürfe, auf daß man nicht, sie zurückweisend, sich der göttlichen Hilfe unwert mache (vergl. Mahrenholtz S. 36—42; Hase 17 f.). Nunmehr beschloß Karl, die Jungfrau auszurüsten und zum Entsatz Orleans' zu entsenden; ein selbständiges Kommando übergab er ihr indes auch jetzt noch nicht.

[2]) Auch von diesem Wunder wissen die näherstehenden Zeitgenossen nichts, selbst die Zeugen des Rehabilitationsprozesses schweigen darüber (Mahrenholtz).

anderen Stelle (S. 73) heißt es, Johanna habe vor sich her eine Standarte tragen lassen, die gleichmäßig weiß war; auf derselben hätten zwei Engel je eine Lilie gehalten; auf dem Schweife der Fahne aber sei das Bild der Mutter Gottes gemalt gewesen, der (wie bei der Verkündigung Mariä) ein Engel eine Lilie darbot. — Der Grund, weshalb Johanna eine Fahne tragen wollte, war nach ihrer eigenen Angabe folgender: Sie wollte ihr Schwert nicht gebrauchen und niemand töten. Sie erklärt bei de l'Averdy: Wenn ich immer selbst meine Standarte getragen habe, so habe ich dabei keinen anderen Zweck als den gehabt, kein menschliches Blut zu vergießen; ich habe in der That keinen Menschen im Kampfe getötet. Sie verwahrt sich ganz entschieden gegen den Vorwurf des Mordes (homicide).

Während alles vorbereitet wurde, um Orleans zu entsetzen, schrieb Johanna einen Brief an den König von England, den Herzog von Bedford und andere Herren: König von England und Ihr, Herzog von Bedford u. s. w. Gebt dem Könige des Himmels Genugthuung wegen des königlichen Blutes. Gebet der Jungfrau, die von Gott, dem König des Himmels, gesandt ist, die Schlüssel aller der Städte zurück, die Ihr eingenommen habt. . . Sie ist von Gott gekommen, um das königliche Blut zurückzuforderm; sie ist ganz bereit, Frieden zu machen, wenn Ihr ihr Genugthuung geben wollt, und zwar so, daß Ihr Frankreich verlaßt, den von euch angerichteten Schaden wieder gut macht und das Geld zurückgebt, das Ihr während der ganzen Zeit erhalten habt, in der ihr Frankreich besetzt hieltet. . . . . . Glaubt nicht etwa, daß Ihr hier (in Frankreich) länger bleiben könnt; Ihr werdet mit nichten Frankreich von Gott, dem Könige des Himmels, dem Sohne der Jungfrau M., erhalten; erhalten wird es vielmehr Karl, der wahre Erbe u. s. w. —

An der Spitze der englischen Armee, die Orleans belagerte, stand anfangs Lord Salisbury; zum großen Glück für Orleans starb dieser „gefürchtetste und berühmteste" aller englischen Heerführer sehr bald (3. November 1428). Die Histoire du siege berichtet genau über seinen Tod: Bei einer Umschau, die der Lord in Begleitung einiger Hauptleute aus den Fenstern der Tourelles (der Brückentürme) hielt, wurde er von einer Kugel getroffen, die von einem Turme, genannt la Tour notre Dame, abgeschossen worden sein sollte.

Nach Salisburys Tode fehlte zwar die einheitliche Leitung der Belagerungsarbeiten; indes wurde doch die Lage Orleans allmählich sehr bedenklich.[1]) Als die Hauptleute und die Bewaffneten sahen, — so berichtet

[1]) Die Belagerer hatten auf beiden Ufern der Loire feste Kastelle angelegt; auf dem rechten Ufer zog sich ein Halbkreis solcher Kastelle, unter denen die Kastelle von St. Loup und St. Laurent besonders wichtig waren; das Kommando führte hier Talbot. Auf dem linken Ufer lag das Kastell St. Jean le Blanc; noch wichtiger war das von den Engländern besetzte Augustinerkloster, das den Tourelles gerade gegenüber lag; auch letztere waren in die Hand der Engländer gekommen; auf dem linken Ufer kommandierte Lord Glasdale (Glacidas).

die Schrift Jeanne d'Arc, — daß sie sich nur mit großer Mühe und Gefahr Lebensmittel verschaffen konnten und daß sie sehr wenig Hoffnung auf die Hilfe des Königs hatten, riefen sie die vornehmsten Bürger und Kaufleute Orleans' zusammen, setzten ihnen die Lage der Dinge auseinander und fragten sie, was sie thun wollten. Hierauf antworteten diese einmütig, daß sie lieber sterben als den Engländern sich ergeben wollten; und trotz aller Vorstellungen blieben sie bei ihrem Entschluß, die Stadt nicht zu übergeben. Schließlich kam man überein, die Stadt dem Herzog Philipp von Burgund zu übergeben; man glaubte nämlich fest, das Bündnis zwischen ihm und den Engländern werde nicht ewig dauern. Der Herzog war bereit unter der Voraussetzung, daß der Herzog von Bedford seine Zustimmung gäbe. Dieser aber verweigerte dieselbe. Aus Zorn über diese Weigerung zog nach der Hist. du siege Philipp seine Truppen von Orleans zurück.

Die Gesamtlage Orleans' vor der Ankunft der Jungfrau charakterisiert die Schrift Jeanne d'Arc, wenn sie von einer „grande necessité“ spricht.

5. **Der Siegesgang.** Der Entsatz von Orleans. Das Entsatzheer setzte sich von Blois aus in Bewegung; die Stimmung unter den Truppen war von gläubiger Zuversicht getragen; „schon bezeugten die Kriegsleute das größte Vertrauen in den neuen und einzigartigen Feldherrn (chef de guerre)“ (de l'Averdy); „die Soldaten waren entzückt und begeistert, obwohl die Strenge Johannas keine Freiheit gestattete; sie waren unter den Fahnen einer von der Gnade so begünstigten Person des Sieges sicher“ (Mem. secr. II, 51). Am 29. April 1429 zog Johanna in Orleans ein, nachdem sie mit Dunois ungefährdet über den Fluß gesetzt war. Die Freude über ihren Einzug war so groß, als ob Gott selbst vom Himmel herniedergekommen wäre.

Der erste Angriff, an dem Johanna teilnahm, war gegen das Kastell St. Loup gerichtet; den entscheidenden Ansturm leitete die Jungfrau selbst, während Dunois die aus den anderen Belagerungsburgen herbeieilenden Engländer zurückhielt; am Abend des 4. Mai war das Bollwerk erstürmt. — Der zweite Waffengang fand am 6. Mai statt; der Angriff richtete sich zunächst gegen das kleine Bollwerk St. Jean le Blanc. Als die Engländer dasselbe verlassen hatten, ging die Jungfrau — der Ansicht des französischen Kriegsrats zuwider — zum Angriff gegen das große Bollwerk vor, das die Engländer in dem zerstörten Augustinerkloster errichtet hatten. Durch sehr energisches Vorgehen der Engländer wurden jedoch die Stürmenden zurückgeworfen; auch die Jungfrau wurde zurückgerissen. Da überschaut sie die Notlage der Ihrigen, dringt, von La Hire begleitet, wieder vor, stellt mit dem kühnen Schlachtruf: „In des Herrn Namen nur kühn auf die Engländer los!“ die Schlacht wieder her und erobert das Bollwerk.

Die dritte, entscheidende Waffenthat war die Eroberung der Tourelles. Der Kriegsrat war gegen einen Sturm auf die Brücken-

türme, da er einen Erfolg für völlig ausgeschlossen hielt; man wollte weiteren Zuzug erwarten. Gestützt auf die Begeisterung der Bürger erzwang J. den Angriff, den sie als Befehl ihres Gottes bezeichnete. Da die Tourelles durch ein starkes Bollwerk gedeckt waren, machten die Franzosen zunächst keine Fortschritte, ja um Mittag gerieten sie ins Weichen. Die Ihrigen ermutigend stürzte Johanna vorwärts, und schon setzte sie die erste Leiter an die Schanze, da wurde sie von einem Pfeil getroffen und mußte aus der Schlachtlinie fortgetragen werden. Dunois, am Erfolge weiteren Stürmens verzweifelnd, wollte das Heer in die Stadt zurückziehen. Johanna, die sich schnell erholt hatte, setzte die Fortführung des Kampfes durch; bald wehte das Banner der Jungfrau von der Schanze.

Am folgenden Tage zog das englische Heer ab: In drei Tagen war Orleans nach siebenmonatlicher Belagerung durch die Jungfrau und die von ihr begeisterten Soldaten und Bürger befreit worden.

Der Zug von Orleans bis Reims. Nach der Eroberung von Orleans begab sich Johanna nach Tours, wohin ihr der König entgegen kam. Die Hist. du siege berichtet: Sobald Johanna zum König kam, warf sie sich sehr sanftmütig (moult doucement) vor ihm nieder, und indem sie seine Kniee umfaßte, sagte sie: „Edler Dauphin, gehet, um in Reims Eure Weihe zu empfangen. Mir liegt sehr viel daran, daß Ihr hingehet; zweifelt nicht, daß Ihr in dieser Stadt eine würdevolle Weihe empfangen werdet.“ Der König erzeigte ihr große Ehre, und ebenso thaten alle Hofleute in Rücksicht auf ihr ehrbares Leben und die großen und wunderbaren unter ihrer Führung vollbrachten Waffenthaten. — Anhangsweise bringt die Hist. du siege noch eine Harangue de la Puc. Jeanne au Roy, pour l'induire d'aller à Rheims. Hier sagt Johanna: Der Unglaube . . ist eine der gröbsten und Gott mißfälligsten Sünden, die ein Mensch begehen kann, und die Gott am oftesten bestraft hat. Hingegen hat die Hoffnung und der Glaube an die zweifelhaftesten und unerwartetsten Dinge die Staaten . . glücklich gemacht. Denn was anders bewaffnete die schwachen Hände des Hirten David gegen die große Fleischmasse des Philisters als die Hoffnung, die er auf Gott setzte! — Der König berief nunmehr einen Kriegsrat, der Beschluß fassen sollte, ob man nach Reims ziehen solle oder nicht. Nach längeren Verhandlungen entschloß man sich, dem Willen der Jungfrau Folge zu geben; jedoch sollte zuvor die Loirelinie den Engländern völlig entrissen werden.[1]) Innerhalb weniger Tage war die Loirelinie gesäubert.

---

[1]) Die Bedenken des Kriegsrats gegen den Zug nach Reims sind wohlverständlich, wenn man bedenkt, daß der Zug dahin über 50 deutsche Meilen weit durch feindliches, von Festungen gut geschütztes Land gehen mußte. Umgekehrt muß auch zugestanden werden, daß die Salbung des Königs in Reims ein kühnes Wagnis wert war. In der Schrift Jeanne d'Arc sagt Johanna zum König: Nach Eurer Salbung wird Euer Name in höherer Achtung und Verehrung beim Volke Frankreichs stehen. Die Stimme der Heiligen, welche die Salbung forderte, war die Stimme des französischen Volkes, die in keinem Herzen deutlicher sprach als in dem der Jungfrau.

In offener Feldschlacht trafen sich das französische und englische Heer bei Patay, nordwestlich von Orleans; die Engländer erlitten eine völlige Niederlage, Talbot nebst vielen Hauptleuten wurde gefangen genommen. Nach der Schlacht von Patay ergaben sich in schneller Abfolge die Festungen bis nach Reims hin. Auch aus Reims selbst wich die englische Besatzung, ohne einen Kampf zu wagen. Am 17. Juli konnte in der alten Remigiusstadt die feierliche Salbung Karls VII. stattfinden.

Nach der Hist. du siege war am Morgen des 17. Juli eine feierliche Abordnung ausgesandt, um aus der Abtei des hl. Remigius das Gefäß mit dem heiligen Salböl (la sainte ampoule) abzuholen, das bei der Salbung Chlodwigs eine weiße Taube dem heiligen Remigius gebracht haben sollte. Die Salbung wurde durch Regnauld von Chartres, den Erzbischof von Reims und Reichskanzler, vollzogen. Die Jungfrau stand dabei mit der Standarte in der Hand an der Seite des Königs. Als die Jungfrau sah, daß der König geweiht und gekrönt war, heißt es in der Hist. du siege weiter, warf sie sich in Gegenwart aller Herren vor ihm nieder, und, indem sie seine Kniee umfaßte, sprach sie zu ihm unter heißen Thränen: So ist denn der Wille Gottes erfüllt, der da wollte, daß ich Orleans entsetzte und Ihr in diese Stadt Reims kämet, um Eure heilige Weihe zu empfangen.

Unter den Scharen der Herbeigeeilten befand sich auch Johannas Vater. De l'Averdy berichtet: „Die Verwandten Johannas waren nach Reims geeilt und genossen einen ebenso neuen wie unglaublichen und unerwarteten Triumph."

6. Der Niedergang. Nach der Krönung fielen alle Städte, die Karl auf seinem Heereszuge berührte, dem rechtmäßigen Könige zu. Einen Einblick in Johannas Seelenzustand gewährt ein Vorkommnis bei Crespy. Als das Volk hier den König mit Jubelrufen begrüßte, vergoß Johanna nach der Hist. du siege viele Thränen und sprach zum Grafen Dunois: Bei Gott, das ist ein gutes und frommes Volk. Ich wünschte in diesem Lande zu sterben, wenn ich werde sterben müssen. Dunois fragte darauf: Wisset Ihr, wann und wo Ihr sterben werdet; sie antwortete verneinend, es stehe das im Willen Gottes. „Ich habe erfüllt, was die Heiligen mir aufgetragen haben, nämlich Orleans zu entsetzen und den König weihen zu lassen. Ich wünschte, es möchte ihm gefallen, mich zu meinem Vater und meiner Mutter zurückkehren zu lassen, damit ich meine Lämmer und mein Vieh hüte und thue, was ich zu thun gewohnt bin." — Nach langem Zögern zog Karl endlich gegen Paris. Der Sturm gegen die starkbefestigte Stadt verlief anfangs günstig; ein wichtiges Bollwerk (bei der Porte Saint Honoré) und der erste Festungsgraben war unter der Führung der Jungfrau genommen. Da hemmte der zweite Graben das weitere Vorgehen; während Johanna die Ihrigen anfeuerte, das Hindernis zu überwinden, wurde sie durch einen Pfeil verwundet. Wider ihren Willen gab man nun den Kampf auf, wider ihren Willen zog sich am

folgenden Morgen das ganze Heer in der Richtung auf St. Denis zurück. Vor Paris ist der verhängnisvolle Umschwung im Leben Johannas eingetreten; der Glaube an sie ist erschüttert worden. —

Der König ging nunmehr auf die Loirelinie zurück, und Johanna mußte sehen, wie sich angesichts des nahen Winters das Heer, das sie von Sieg zu Sieg geführt hatte, auflöste. In der Zeit der nunmehr beginnenden Waffenruhe erhob der König die Jungfrau in den Adelsstand. Nach den Mem. secr. war die Erhebung bereits kurz nach der Eroberung von Orleans geschehen (II, 61 f.). Während des Winters kämpfte Johanna auf eigene Hand an der oberen Loire. Als sie im Frühjahr von der Notlage hörte, in die Compiègne durch die Burgunder versetzt war, warf sie sich mit geringer Truppenzahl in die Stadt; bei einem heldenmütigen Ausfall wurde sie von der Stadt abgeschnitten und gefangen genommen.

7. Prozeß und Tod. Nachdem der Herr von Luxemburg, dessen Lehnsmann die Jungfrau gefangen genommen hatte, die Gefangene den Engländern gegen eine Summe von 10000 Livres überantwortet hatte, wurde dieselbe nach Rouen geführt, wo ihr der Prozeß gemacht werden sollte. — Den Haupteinfluß auf das Prozeßverfahren hatte der Leiter desselben, der vertriebene Bischof von Beauvais, Pierre Cauchon. Als Beisitzer des Gerichts waren thätig über 50 Gelehrte, Doktoren oder Lizentiaten der Theologie, des göttlichen und menschlichen Rechts. Außerdem zog man Gutachten von gelehrten Körperschaften, besonders von der Pariser Universität ein. So hatte Johanna in ihrem Prozeß fast das ganze gelehrte Frankreich, soweit es englisch gesinnt war, sich gegenüber. Eine Rechtszuständigkeit, Johanna zu richten, besaßen ihre Richter nicht; denn entweder behandelte man sie als Kriegsgefangene, und dann konnte man sie gefangen halten oder auslösen lassen, oder man sah in ihr eine Ketzerin, und dann war der Erzbischof von Reims, der Metropolit der französischen Kirche, der zunächst zuständige Richter. Der processus ordinarius begann am 26. März 1431, nachdem das Verhör sich fünf Wochen hingezogen hatte. — Hinter den Richtern standen die Engländer, die sich der französischen Richter bedienten, um die Retterin Frankreichs als ein Werkzeug der Hölle und die Rettung des Königtums als ein Werk der Hölle hinzustellen. — Der Kerker, aus dem Johanna den Richtern zugeführt wurde, war dunkel und ungesund; die Behandlung, die sie in diesem Kerker erfuhr, roh und gefühllos. Die Strenge der Haft erklärt sich allerdings zum Teil daraus, daß Johanna das Versprechen, nicht entfliehen zu wollen, sich nicht hatte abbringen lassen.

Die Fragen der untersuchenden Richter waren oft verfänglich und spitzfindig, darauf abgezweckt, sie zu ketzerischen Aussagen zu verleiten. Ihre natürliche Klugheit und einfache Frömmigkeit ließen sie die gestellten Fallen vermeiden. Näheres bei Mahrenholtz S. 93 und Hase S. 54 fg. Johannas Auftreten zeigt im Anfang unerschütterlichen Mut; dem Ausgang des Prozesses sah sie gelassen entgegen, da ihr die Stimmen der Heiligen Rettung verhießen. Nachdem die Prozeßakten geschlossen waren, machte Cauchon aus denselben einen Auszug von zwölf Artikeln, der allen denen übersandt wurde, die ein Gutachten abgeben sollten. Die Hauptanklage bezog sich auf die Erscheinungen, Offenbarungen, Weissagungen Johannas; indes ist die Formulierung der Anklage nicht völlig klar, da die Erscheinungen einerseits als Betrügereien, anderseits als Einwirkungen

höllischer Mächte gelten. Verharrte Johanna bei der Behauptung, ihre Erscheinungen und Offenbarungen seien göttlichen Ursprungs, so wartete ihrer der Tod der Ketzerin. Sie zum Widerruf zu bringen, war das eifrige Bemühen ihrer Richter. Unterstützt wurden die Bemühungen durch den Schwächezustand, in den Johanna allmählich gefallen war: ihre körperlichen und seelischen Kräfte waren immer mehr gesunken, die Stimmen waren immer seltener geworden, die Hoffnung auf Rettung immer schwächer. Trotzdem bleibt Johanna fest; sie unterwirft sich dem Urteile der Kirche nur soweit, als dieselbe nichts ihren Offenbarungen Entgegenstehendes gebietet; sie beruft sich auf Gott, der sie thun ließ, was sie that. „Und wenn ich den Scheiterhaufen schon angezündet sähe, und den Henker bereit, mich hineinzuwerfen, so könnte ich nichts anderes sagen.“ So kam der 24. Mai 1431 heran, an dem das öffentliche Schlußverfahren stattfinden sollte. Der Bischof hatte beide Möglichkeiten vorgesehen, sowohl den Widerruf als auch die endgültige Ablehnung desselben. Um sie zum Widerrufe zu bewegen, hatte man ihr eine milde kirchliche Haft versprochen. Angesichts einer unabsehbaren Menschenmenge hielt der Doktor der Theologie Erard eine Bußpredigt, die Johanna erschüttern sollte. Als der Prediger Karl VII. in dieser Predigt einen Ketzer nannte, unterbrach ihn Johanna: „Sprecht von mir, aber sprecht nicht vom Könige, denn wahrlich, er ist der Edelste aller Christen.“ (Die Liebe Johannas zu ihrem Könige, der doch nichts gethan hatte, um seine Retterin zu retten, ist einer der erhabensten Züge im Charakterbilde der geschichtlichen Johanna.) Der Aufforderung, zu widerrufen, widerstand sie auch nach der Predigt noch. Da verlas man ihr das Urteil, zugleich zeigte man ihr den bereitstehenden Henker. Jetzt brach sie zusammen: „Ich will lieber widerrufen als verbrannt werden!“ rief sie aus. „Haben die Männer der Kirche entschieden, daß die Erscheinungen, welche ich gehabt zu haben erklärte, nicht behauptet werden können, so will ich sie nicht behaupten.“ Sodann sprach sie die Worte der Abschwörungsformel nach. Die Richter hatten ihr Ziel erreicht. Zum Schluß verlas dann noch Cauchon das Urteil, in dem sie „aus Gnade und Milde“ dazu verurteilt wurde, „bei dem Brote der Schmerzen und bei dem Wasser der Trübsal“ den Rest ihrer Tage im Gefängnisse zuzubringen. — Johanna hatte bei der Abschwörung versprochen, nie wieder Männerkleider zu tragen; diese Tracht hatten ihr nämlich die Richter als ein schweres Verbrechen angerechnet. Als man ihr nun das versprochene kirchliche Gefängnis nicht gewährte, sie vielmehr nach wie vor in hartem Gewahrsam der Engländer gehalten wurde, erachtete auch sie sich ihres Versprechens enthoben und legte wieder männliche Tracht an, die ihr unter Männern geziemender schien. Damit aber war sie rückfällig geworden. Inzwischen hatten sich im Gefängnis auch wieder ihre Stimmen hören lassen. „Seitdem haben mir meine Heiligen erklärt, daß ich ein großes Unrecht gethan habe; ich hätte mich selbst verdammt, um mein Leben zu retten,“ so bekannte sie. Auf die Frage, ob sie glaube, daß die Stimmen von Gott seien, antwortete sie: „Ja, sie sind von Gott.“ Zugleich nahm sie ihren Widerruf zurück. — Nachdem nun das wieder zusammengetretene Gericht sie als eine rückfällige Ketzerin dem weltlichen Arme übergeben hatte, wurde sie am 30. Mai 1431 in Rouen auf dem Marktplatze verbrannt. Bei der Ankündigung, daß ihre Todesstunde gekommen sei, hatte noch einmal der Lebenswille aufgezuckt. „Wehe mir!“ rief sie aus, „es ist entsetzlich, daß mein frischer junger Leib, der nie befleckt worden ist, heute vernichtet und zu Asche werden soll.“ Dann aber faßte sie sich; bis zum letzten Augenblicke verharrte sie auf der Überzeugung, was sie gethan habe, auf Gottes Befehl gethan zu haben. Eine Tafel vor dem Scheiterhaufen bezeichnete die Jungfrau als menteresse, per-

nicieuse, abuseresse du peuple, divineresse, superstitieuse, blasphemeresse de Dieu, présumptueuse, malcréant de la foi de Jésus Christ, vanteresse, ydolatre, cruelle, dissolue, invocateresse de diable, apostate, scismatique et hérétique. — Vergl. die betreffenden Abschnitte bei Hase und Mahrenholtz.

---

1. Ein flüchtiger Blick über den vorliegenden Stoff genügt zu der Erkenntnis, daß derselbe im Sinne Schillers reich an tragischem Gehalt ist. Hier haben wir sowohl die „leidende Natur" als auch „den moralischen Widerstand gegen das Leiden" (s. Wegweiser III. Abteilung S. 110 fg.). Aus der Tiefe ihrer bäuerlichen Existenzweise erhebt sich die Jungfrau in wenigen Monaten zur Höhe der Vaterlandsretterin; von Domremy nach Reims ein Ruhmesgang ohne Gleichen! Der Höhe des Standortes entspricht die Tiefe des Falles. Je mehr dem Ende zu, desto trauriger wird ihr Schicksal; das Sinnen- und das Vernunftwesen in ihr leiden gleich heftig. Wie heftig wirkt in ihr der Trieb der Selbsterhaltung! Auch in ihrer Seele wacht wie bei Maria Stuart der süße Trieb des Lebens unwillkürlich, allgewaltig auf. Die Kerkerhaft lastet auf dem Kinde der Berge unendlich schwer. Dazu die seelischen Leiden, vor allem das Bewußtsein, von Gott und den Heiligen verlassen zu sein! — Diesem Leiden aber giebt sich Johanna nicht widerstandslos hin; es fehlt ihr nicht jene „Selbständigkeit des Geistes", ohne die ein Leiden unsere Empfindung empört. Diese Selbständigkeit offenbart sich bei ihr, ebenso wie bei Maria Stuart, „negativ" und „positiv" (s. S. 111). Allerdings wirkt ihr Leiden ursächlich auf ihre Gesinnung ein, indem sie widerruft, aber sie erhebt sich aus diesem Fall wieder zur vollen moralischen Größe, zur Erhabenheit der Reue und des freierwählten Leidens (S. 112).

Trotzdem aber das Tragische im Geschick der geschichtlichen Johanna gleichsam zur dichterischen Verwertung bereit liegt, hat Schiller diesen Schatz ungehoben gelassen. Die poetische Johanna hat ein völlig anderes tragisches Geschick als die geschichtliche; das Moment einer Anklage auf Ketzerei ist zwar dem Schicksalsgang der beiden gemein, aber es ist in anderen Zusammenhang gerückt.

Von vornherein wäre nun ein Doppeltes möglich: Entweder könnte der Dichter durch die tragischen Motive, die er in seiner J. v. O. verwertet hat, von der dichterischen Behandlung des geschichtlichen Endgeschickes Johannas abgezogen worden sein, oder es lag etwas in dem geschichtlichen Verlauf, das ihn zwang, auf die Ausmünzung des tragischen Feingehaltes in demselben zu verzichten und das Tragische völlig frei zu erfinden. Die erstere Möglichkeit trifft nicht zu, denn man wird Schlegels Ansicht beipflichten, daß das wahre schmachvolle Märtyrertum der Verratenen und Verlassenen uns tiefer erschüttert haben würde, als das Märtyrertum, das Schiller ihr andichtet; der wirklichen Geschichte ist ein strengeres Pathos eigen als der erdichteten Geschichte. — Wenn es sonach die Tragik der Geschichte selbst war, die Schiller zur Abweichung

nötigte, so kann natürlich keine Rede davon sein, daß er die „Furchtbarkeit" des Schlusses gescheut habe (Bulthaupt), oder daß der unglückliche Ausgang Johannas mit einer wirklichen göttlichen Sendung dichterisch unverträglich gewesen sei (Düntzer). Wenn es von Alters das Geschick der Gottgesandten war, zu leiden und zu sterben, gesteinigt und gekreuzigt zu werden, so kann man mit mehr Recht den unglücklichen Ausgang eine Bestätigung der göttlichen Sendung nennen. Meines Erachtens liegt der Grund für die Abweichung des Dichters von der Geschichte vor allem in der nahen Verwandtschaft, die zwischen der Tragik im Endschicksal der geschichtlichen Johanna und der Tragik im Ende der Maria Stuart bestand; möglich auch, daß es den Dichter ermüdete, aus der breiten und unübersichtlichen, zumeist das Juristische betonenden Darstellung der beiden Prozesse, wie sie ihm bei de l'Averdy vorlag, das dichterisch Brauchbare herauszufiltrieren.

2. a) Das tragische Moment in Schillers „Jungfrau von Orleans" wird jedem auf die Erkenntnis Schillerscher Tragik eingeschulten Auge sofort erkennbar sein. Wir haben es in der J. v. O. mit der Form des Erhabenen zu thun, die Schiller das Erhabene der Handlung nennt; und zwar treten die beiden Unterarten dieses Erhabenen nach einander ins Spiel: Zunächst das Erhabene der Reue, dann das Erhabene des freigewählten Leidens. Das Erhabene der Fassung tritt nur nebenher auf. Vom Standpunkt der pathetischen Darstellung aus gesehen, hat also Schiller einen Stoff, der ihm das Erhabene der Fassung fast schon herausgearbeitet darbot, so umgeformt, daß der Schwerpunkt auf das Tragische der Handlung fällt. —

Bei de l'Averdy fand Schiller die Aussage der Jungfrau, sie habe seit dem ersten Tage, an dem sie die Heiligen gesehen, ihnen freiwillig die Jungfräulichkeit ihres Körpers und ihrer Seele gelobt; die Heiligen hätten ihr verheißen, sie ins Paradies zu führen, wenn sie das Gelübde halte (s. o. S. 125). Hier fand Schiller das Motiv eines Vertrags, bei dem die Bewahrung der Jungfräulichkeit die von der Jungfrau eingegangene Bedingung war. Aber während bei de l'Averdy der Vertrag ohne Beziehung zu Johannas Berufsaufgabe ist, macht Schiller die Jungfräulichkeit geradezu zur Bedingung für die Erfüllung der göttlichen Berufsaufgabe. Wenn nun Johanna (III, 10) in Liebe zu Lionel entflammt und so die Jungfräulichkeit ihrer Seele preisgiebt, so hat sie damit nicht eine Pflicht unter anderen Pflichten, sondern die Pflicht übertreten, mit deren Erfüllung ihr Lebenswerk steht und fällt; sie ist vertragsbrüchig geworden und hat sich schwer gegen die Gottheit verschuldet. — Das Bewußtsein dieser Schuld macht Johanna elend (Wegweiser III. Abteil. S. 29, 30, 49, 93 und 94). Erschwerend und schuldhäufend kommt noch hinzu, daß Johanna nicht einen Volksgenossen liebgewinnt, sondern einen Feind ihres Vaterlandes, den sie nach „furchtbar bindendem Vertrage" töten müßte. (Während nämlich die geschichtliche Johanna sich selbst des Blutvergießens enthält,

(s. o. S. 132), ist Schillers Johanna durch bindenden Vertrag dazu verpflichtet, mit dem Schwerte alles Lebende zu töten, das ihr der Schlachten-Gott entgegensendet. Man wird zugestehen müssen, daß die Jungfrau durch diesen Zug des Dichters unserer Sympathie ferner gerückt wird; anderseits gewinnt der Dichter so für die Hauptszene des ganzen Stücks eine gewaltige dramatische Spannung. „Die Verliebung" an sich ist eine innere That, die sich im Drama durch Wort oder That äußern muß; indem nun Schiller seine Johanna verpflichtet sein läßt, jeden Feind, der sich ihr entgegenstellt, zu töten, gewinnt er die günstige Lage, daß sich Johannas Liebe sofort in einer entscheidenden That, der Verschonung Lionels, kundgeben muß.) — Indem Johanna ihre Schuld mit zerknirschtem Herzen bereut, stellt sich in ihr das Erhabene der Reue über eine übertretene Pflicht dar. Indem sie aber dann (IV, 11—13) sich schweigend dem Geschick unterwirft, das Gott über sie verhängt, zeigt sie in ihrem Thun das Erhabene des freiwillig gewählten Leidens. Die Tragik der J. v. O. bewegt sich um Schuld und Sühne.

2. b) Bei einer Vergleichung der Schillerschen Tragödie mit dem Schiller vorliegenden Stoff wird sofort auffallen, daß der Dichter in viel höherem Maße sich freidichtend bewegt hat, als etwa in der Maria Stuart; er verläßt nicht nur sehr bald den geschichtlichen Verlauf fast völlig, sondern es fehlen auch bei dem Erdichteten die Anknüpfungen für die Erfindung, wie sie bei der Behandlung der M. St. aufgewiesen sind. Auch für jene geschickte Verwertung einzelner geschichtlicher Notizen, die bei der M. St. zu rühmen war, finden sich verhältnismäßig wenig Beispiele. Wir können Schiller daher nicht beipflichten, wenn er über seine Bearbeitung des geschichtlichen Stoffes an Goethe schreibt: „Das Historische ist überwunden und doch, soviel ich urteilen kann, in seinem möglichsten Umfange benutzt." — Die Mehrzahl der Abweichungen ist eine Folge der Abweichung im tragischen Grundmotiv. Nachdem der Dichter einmal sich entschlossen hatte, das Tragische nicht aus der Geschichte zu entlehnen und seine Tragödie auf eine freierfundene tragische Idee zu stellen, mußte er zunächst alles das beseitigen, was in dem Endgeschick der Jungfrau dieser Idee nicht entsprach; er verfuhr dabei so radikal, daß er aus dem Zeitraum von der Krönung in Reims bis zum Tode der Jungfrau fast nichts aufnahm. Die Krönung in Reims bezeichnet den Höhepunkt in der Laufbahn der geschichtlichen Jungfrau; bei Schiller liegt die Krönung schon hinter der tragischen Wende; die Jungfrau, die im Krönungszuge schreitet, ist nicht die triumphierende Retterin des Vaterlandes, sondern eine von Reue gefolterte Sünderin. In der Geschichte liegt die tragische Wende in den Kämpfen nach der Krönung, bei Schiller in den Kämpfen vor der Krönung. So reicht der Einfluß der tragischen Grundidee über den V. und IV. Aufzug bis an das Ende des III. Aber noch weiter nach dem Anfang zu äußert sie ihre bestimmende Kraft; Szenen wie III, 4 (in der zweiten Hälfte) und 1,

II, 7. 6 dienen als Beleg. Ebenso steht der Prolog in engster Beziehung zu dem tragischen Grundgedanken. Es scheint nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, das erotische Motiv durchdringe wie ein Sauerteig fast die ganze Tragödie.

3. Unter den anderweitigen wesentlichen Abweichungen Schillers von seiner Vorlage seien noch die folgenden erwähnt: a) Ein Beispiel für eine Abweichung aus technisch-dramatischen Gründen ist die Weglassung der Prüfungen, denen man die geschichtliche Johanna unterwarf. b) Auffällig und kaum zu rechtfertigen ist die Behandlung der Kämpfe vor Orleans. Schiller verwischt völlig die geschichtliche Situation, wie sie oben S. 133 f. gezeichnet ist; statt einen Sturm auf eines der Belagerungsbollwerke der Engländer zu sehen, hören wir von einem entscheidenden Kampf im offenen Felde und sehen einen strategisch wenig verdeutlichten Sturm auf das Lager; Orleans selbst bleibt dabei außer Gesichtsweite. Die größte That der geschichtlichen Jungfrau, die ihr den Namen gab, hätte der Dichter schärfer ins Licht rücken müssen. c) Die Versöhnung des Herzogs von Burgund mit Karl VII., die in Wirklichkeit erst 1435 erfolgt, entnahm Schiller aus Shakespeares Heinrich VI.; ebenso den Tod Talbots, der bei Schiller, ebenso wie bei Shakespeare, 10 Jahre vor seinem wirklichen Tode stirbt. d) Unter den völlig ungeschichtlichen Personen steht Lionel obenan; er ist vom Dichter erfunden, damit Johanna durch seine männliche Schönheit und Ritterlichkeit zum Bruch ihres Gelübdes verleitet wird; dem Interesse des Dichters, die Jungfrau durch den Gegensatz zu heben, ist es zuzuschreiben, wenn die Königin Mutter Isabeau handelnd auftritt, die in Wirklichkeit seit 1422 unbeachtet in Paris lebte. Eine bedeutsame Gegenüberstellung erreicht der Dichter, wenn er seinen Quellen entgegen der Johanna Schwestern giebt. Nicht verständlich ist es, daß Schiller zu gunsten der Maitresse des Königs, der Agnes Sorel, die edle Gemahlin Karls VII., Maria von Anjou, aus der Stellung verdrängt, die sie nach seiner Quelle, den Memoires secrets, in der Zeit der Not am Hofe einnahm. Es wäre sicher berechtigter gewesen, die rechtmäßige Gemahlin, die der Dichter aus den Memoires als eine frauenhafte Heldin kannte, mit dem Liebreiz auszustatten, welcher der Agnes Sorel eigen war, als letztere durch Übertragung von Zügen der Königin mit einem idealen Schimmer zu umkleiden. Szenen wie IV, 2 würden sich dann ohne ein Gefühl des Unbehagens abspielen.

3. **Die Gattung.** Die Geschichte der Jungfrau, wie sie dem Dichter in seinen Quellen vorlag, ist durchsetzt mit Wundern. Bei Schillers sonstiger rationalistischer Haltung in religiösen Dingen wäre es natürlich gewesen, wenn der Dichter die Wunder als solche getilgt hätte. „Nach meinem Gefühl,“ schreibt der berühmte Schauspieler Schröder an Schiller, „habe ich gewünscht, daß alles ohne Wunder zugehen möge, und halte es nicht für schwer, wenn Sie sie noch daraus verbannen wollen.“ — Schiller

aber entfernt nicht nur das wunderhafte Element nicht, sondern er verstärkt es sogar. Zunächst ist seine Johanna ebenso wie die geschichtliche eine Trägerin wunderbarer Kräfte; vor allem ist sie eine Seherin, vor deren Auge sowohl das räumlich wie das zeitlich Ferne klarliegt. Sie weiß von dem Schwert in Fierbois und von dem Tode des Orleans belagernden Salisbury; sie durchschaut die Vergangenheit und verkündet dem König den Inhalt seiner geheimen Gebete; ebenso durchschaut sie die Zukunft: Sie verheißt die Rettung Frankreichs (Prolog Sz. 3), sie weiß: „Nicht heut, nicht hier ist mir bestimmt zu fallen" (II, 4), sie thut prophetische Ausblicke in die Zukunft der Valois und des burgundischen Herrscherhauses. Zu den Wundern eines übermenschlichen Wissens kommt ferner ein Wunder übermenschlicher Kraft: sie zerbricht die zentnerschweren eisernen Fesseln. — Doch das Wunderbare ist nicht beschränkt auf das Thun Johannas; die überirdischen Kräfte und Mächte treten auch unmittelbar ohne einen menschlichen Träger in Thätigkeit: Gott selbst greift durch seinen Donner (IV, 11) in die Handlung ein, die Jungfrau Maria offenbart sich in persona der Johanna; endlich sendet die Hölle einen ihrer Geister, um Johannas Mut zu erschüttern. So kann man füglich die J. v. O. eine Wundertragödie nennen. Der Boden, auf den der Dichter den Zuschauer versetzt, ist nicht der Boden natürlichen Geschehens; außer den reinmenschlichen Faktoren wirken übernatürliche Mächte. „Das Geisterreich und die natürliche Welt, Himmel, Hölle und Erde, Dämonisches und Menschliches stehen hier in einer sichtbaren Verbindung" (Hoffmeister). Will der Zuschauer nicht völlig fremd und verständnislos dem Schillerschen Drama gegenüber stehen, so muß er grundsätzlich aus seiner Erfahrungswelt heraus und in eine Welt hinein, wie sie sich dem mittelalterlichen Katholizismus darstellt. Vollzieht er diesen Übertritt nicht grundsätzlich, so wird er der Dichtung stets mit einem Gefühl des Mißbehagens gegenüber stehen; stellt er sich aber auf einen Boden mit dem Dichter, so ist die Möglichkeit gegeben, daß er in der Welt, in die ihn der Dichter hineinversetzt, ein reines Wohlgefallen empfindet. Schiller selbst schützte seine Tragödie vor einer a priori falschen Auffassung durch den Zusatz „romantische Tragödie". Eine andere Frage ist freilich die, ob nicht ein Dichtwerk, in dem die Kräfte der Geisterwelt unmittelbar in die Handlung hineinspielen, dem Begriff des Dramas oder der Tragödie widerspricht; der Ort, diese Frage zu entscheiden, ist die Schlußbetrachtung über das ganze Drama.

Schaut man von der J. v. O. auf Maria Stuart zurück, so wird man zwischen den beiden zeitlich unmittelbar nebeneinander liegenden Trauerspielen einen auffällig scharfen Gegensatz bemerken. Der Maria Stuart war ein scharf realistischer Grundzug eigen, offenbar eine Folge der stofflichen Unterlage; die J. v. O. hingegen besitzt eine ideal poetische Gestalt. In der J. v. O. verwirklicht Schiller, durch den Stoff veranlaßt, einen Gedanken über das Drama, der in dem Briefwechsel zwischen ihm und Goethe hin und her erwogen ist. Nach der Meinung

beider Dichter fehlte es zu ihrer Zeit der Kunst an Luft und Licht, weil das Publikum überwiegend nur an dem Stoff und nicht an der dichterischen Form Interesse nahm. Das Mittel, im Publikum eine reinere, ästhetische Geschmacksrichtung großzuziehen, sah Schiller in der Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung. In diesem Sinne hoffte er, aus der Oper werde sich das Trauerspiel in einer edleren Gestalt loswickeln; in der Oper erlasse man jene servile Naturnachahmung, und so könne sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen; bei der Musik sei selbst im Pathos ein freieres Spiel, und das Wunderbare, das hier einmal geduldet werde, müsse notwendig gegen den Stoff gleichgültig machen (Brief vom 29. Dezember 1797). Vergl. Hoffmeister IV S. 337 fg. — Der Gegensatz der J. v. O. und der Maria Stuart bestätigt Humboldts Bemerkung, die auf Wallenstein folgenden Stücke seien nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talents, sondern Geburten eines immer jugendlichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingesehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunst (Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt S. 79 f.). In einer Zeit, in der, wie in der unseren, das schriftstellerische Talent zumeist in einer bestimmten Manier sich festfährt, thut es not, an die Unermüdlichkeit zu erinnern, mit der Schiller über sich hinaus zu immer reineren Gestaltungen strebt. — Und noch ein anderes. Bei der Arbeit an der J. v. O. fühlte sich Schiller dadurch belästigt, daß sich das Stück nicht so, wie er es wünschte, in wenige große Massen ordnen ließ, und daß er es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Teile zerstückeln mußte, was seiner Meinung nach der Tragödie widerstrebte. „Man muß," fügt er aber hinzu, „sich durch keinen allgemeinen Begriff (sc. von der Tragödie) fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten." Dazu nehme man noch die Äußerung des Dichters in dem Briefe an Körner vom 28. Juli 1800: In der J. v. O. bewege sich die Handlung mit größerer Kühnheit und Freiheit; jeder Stoff wolle seine eigene Form, und die Kunst bestehe darin, die ihm passende zu finden. „Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen." Das Bedeutsame an diesen Äußerungen scheint mir die Anerkennung einer den tragischen Stoffen gleichsam innewohnenden Form zu sein, die bei der dichterischen Darstellung dem Stoff gegeben werden muß, wenn der Stoff seiner Eigenart entsprechend behandelt werden soll.

4. **Spiel und Gegenspiel.** In der geschichtlichen Tragödie, deren Heldin Johanna ist, entwickelt sich die Handlung in einem sehr bewegten Spiel und Gegenspiel; es ist der nationale Gegensatz, der die handelnden Mächte ins Spiel bringt und bis zuletzt im Spiel erhält. Die Träger der Handlung sind auf der einen Seite die Jungfrau als Verkörperung des nationalen Gedankens, hinter ihr das französische Volk

und bedingungsweise Karl VII., auf der anderen Seite die fremden Eroberer; dem Aufbau nach steigt (in Freytagscher Ausdrucksweise) das Drama im Spiel; den Höhepunkt bildet der „imponierende Moment“ der Königskrönung. Bald nachdem dieser Höhepunkt erreicht ist, tritt das Gegenspiel in den Vordergrund; es kommt zur Peripetie, und das Gegenspiel erreicht seine Höhe in der Durchsetzung des Widerrufs; den Schluß des Dramas bildet die Endkatastrophe, die scheinbar die Niederlage, in Wirklichkeit den Triumph Johannas bedeutet. — Anders bei Schiller. Zwar ist auch in der J. v. O. Johanna die Trägerin des nationalen Gedankens und die Siegerin über die Engländer; letztere sind aber nicht als der tragische Widerpart Johannas zu bezeichnen, denn das tragische Schicksal Johannas entwickelt sich ohne ihr Gegenwirken. In der J. v. O. fehlt das Gegenspiel. Wenigstens das Gegenspiel im gewöhnlichen Sinne des Worts. Wendet man die Begriffe Spiel und Gegenspiel, Handlung und Gegenhandlung jedoch auch auf rein innerliche, seelische Bewegung und Gegenbewegung an, so haben wir in der Seele der Jungfrau ein tieftragisches Spiel und Gegenspiel, von dem das Schicksal Johannas bestimmt wird. Der Gehorsam gegen den göttlichen Befehl ist es, der zunächst ihre Seele beherrscht und alle ihre Kräfte ins Spiel setzt; ihr Pflichtgefühl bestimmt ihr Handeln. Gegen dieses Gefühl erhebt sich wie ein Gewappneter das Gefühl der Liebe zu dem irdischen Manne; das Gefühl der Liebe siegt und verstrickt die Jungfrau in eine unendlich schwere Schuld, denn sie bricht ihr Gelübde; eine neue Wendung zeigt der IV. Aufzug: Johanna ringt mit der Liebe zu Lionel; ihr Schuldbewußtsein steigert sich zu wilder Verzweiflung. Dann erwacht das Bedürfnis nach Buße („Und büßen will ich's mit der strengsten Buße, daß ich mich eitel über euch erhob“), freiwillig unterwirft sie sich unverdientem Leiden. Im V. Aufzuge hat sie den Frieden ihrer Seele wiedergewonnen, sie ist sich keiner Schwachheit mehr bewußt, denn sie hat die Liebe zum Feinde ihres Volkes niedergerungen und ist zu ihrer Pflicht zurückgekehrt; aber noch steht ihr die entscheidende Probe bevor, ihre Gefangennahme stellt sie dem Auge in Auge gegenüber, der sie durch seinen Anblick zu Fall gebracht hatte. Trotz allen Bangens vor der Schwere der Versuchung besteht Johanna heldenhaft die Probe: „Du bist der Feind mir, der verhaßte, meines Volks. Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir.“ Der große Zweikampf zwischen Pflicht und Neigung, Gehorsam gegen Gott und Liebe zu dem Feinde ist entschieden. —

In der J. v. O. bildet die Heldin dermaßen den Mittelpunkt, daß (wie Schiller selbst einräumt) alle übrigen Personen in keine Betrachtung kommen; die Folge davon ist, daß zumeist nicht sowohl die Stellungnahme dieser Personen zu einander, als vielmehr ihre Stellung zu Johanna für ihre Stellung im Drama entscheidend ist.

Da ist zunächst der Dauphin Karl mit seiner Umgebung. Nachdem sich die Jungfrau durch den wunderbaren Sieg und ihr

wunderbares Wissen beglaubigt hat, bekennen sich der König, der Erzbischof, die tapferen Degen Dunois und La Hire, sowie die übrigen Ritter zu ihr und ihrer Sendung. Nur Du Chatel deutet durch sein Schweigen seinen Unglauben an. Zu den Helden, die an Johannas Sendung glauben, tritt II, 10 noch der Herzog von Burgund, der zuvor in Johanna ein Werkzeug der Hölle gesehen hatte: „Mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet.“ Der Hinbewegung zu Johanna steht gegenüber die Wegbewegung am Ende des IV. Aufzugs: Einer nach dem andern zweifelt an der Heiligkeit Johannas, bis sie zuletzt von allen verlassen ist. Der Schluß des V. Aufzugs endlich zeigt den König und die Seinen voll Glaubensgewißheit an der Seite der Heldin. Entscheidend für diese Bewegungen ist die innere Stellung, die man auf französischer Seite zu ihrer Sendung nimmt; die Bewegung geht vom Glauben durch Unglauben zum Glauben. Die Ursache aber für diesen Wechsel in der inneren Stellung der Königlichen ist die Stellung, die der Vater Johannas zu ihr einnimmt. — Auf Seiten der Gegner gilt Johanna von vornherein als ein Werkzeug des Satans; nur Talbots Anschauung ist eine andere. Ihm ist Johanna weder ein Werkzeug Gottes noch der Hölle, denn Himmel und Hölle sind ihm keine Realitäten; sie ist ihm eine Gauklerin, die die gelernte Rolle der Heldin spielt. Alle anderen Personen stehen auf dem Boden ein und derselben Weltanschauung und nehmen auf diesem Boden Stellung zu dem Phänomen der Jungfrau; Talbot steht auf einer völlig anderen Anschauung, für die seine Auffassung Johannas charakteristisch ist. Eigentümlich ist die Stellung, die Isabeau, die Kontrastfigur zur Heldin, zu Johanna einnimmt. Nach ihrer ersten Meinungsäußerung hat der Dauphin, an des Himmels Schutz verzweifelnd, des Satans Kunst zu Hilfe gerufen (II, 2); als sie indes Johanna gefangen genommen hat, ruft sie aus: „Sie eine Zauberin? Ihr ganzer Zauber ist euer Wahn und euer feiges Herz! Eine Närrin ist sie. . . .“ —

Eine andere Gruppierung ergiebt sich dadurch, daß Johanna nicht nur die gottgeweihte Heldin, sondern auch ein Liebe erweckendes und liebendes Weib ist. So steht ihr Raimond, eine Brackenburg-Natur, zur Seite; durch Liebe ist ferner in der französischen Gruppe die Stellung bestimmt, die La Hire und Dunois zu Johanna einnehmen (III, 1 und 4); man bemerke auch den Anteil, den der Erzbischof, der König und die Sorel an der Entfaltung der weiblichen Gefühle in Johannas Herzen nehmen. Bedeutsam ist das Verhältnis, in dem bei Johannas Bewerbern der Glaube an sie und die Liebe zu ihr stehen. — Johanna steht dem Werben der beiden Helden schroff ablehnend gegenüber, das sie begehrende Auge der Männer ist ihr eine Entheiligung; sie straft Karl und die Seinen, daß sie in ihr nichts als ein Weib sähen, und ruft Wehe über sich selbst aus, wenn sie je sich einem irdischen Manne zuneigen sollte. — Das Wehe kommt über sie, als sie, die den Volksgenossen die Gegenliebe versagt, in jäher, übergewaltiger Liebe zu dem Feinde entbrennt, der ihr mit Haß begegnet. —

Ganz eigenartig ist in der Handlung der J. v. O., daß die Geisterwelt bestimmend in das menschliche Handeln eingreift; Gott sendet seine Donner und die Hölle ihren Boten; aber nicht nur in sichtbarer Handlung greift Gott in das Geschick der Jungfrau gestaltend ein, sondern der Zuschauer hat mit Johanna die Gewißheit, daß Gott in unsichtbarer Handlung führend und regierend über ihrem Geschick waltet (V, 4). —

Der Prolog.

Ein Mädchen niederen Standes — die Retterin Frankreichs — das ist eines der größten Paradoxe der modernen Geschichte. Soll dies Paradoxon verständlich werden, so muß die Geschichte das Heldenmädchen in seiner heimatlichen Welt aufsuchen; nur so läßt sich die Frage lösen, wie die Rettung des scheinbar verlorenen Frankreichs von einer Seite her möglich war, von der menschlicher Scharfblick keine Rettung erwarten konnte. — Der Dichter, der das Schicksal des Heldenmädchens dramatisch behandelt, hat dieselbe Aufgabe wie der Geschichtsschreiber; er kann sie lösen, indem er die Vorgeschichte der Heldin in der Form episch gehaltener Erzählung in die Darstellung ihrer öffentlichen Wirksamkeit hineinnimmt; die Szene vor dem König in Chinnon würde der Ort für diese Erzählung sein; vergl. in der J. v. O. den epischen Bericht Johannas vor dem König (I, 10). Die Unanschaulichkeit und Unlebendigkeit solcher Erzählung war es jedenfalls, die Schiller veranlaßte, die Vorgeschichte nicht in einer epischen Einschaltung, sondern in einem dramatischen Prologe zu geben. Es kommt noch ein anderes dazu. Den Personen des Prologs ist vom Dichter ein nochmaliges Auftreten, dem Vater insbesondere ein entscheidendes Eingreifen zugedacht; es wäre aber ganz gegen ein Kunstgesetz, das Schiller sich selbst gegeben hat, wenn dieses Auftreten und Eingreifen ohne eine genügende Vorbereitung, für den Zuschauer überraschend geschähe. Vergl. zu diesem Kunstgesetz Fielitz (S. 120 f.), der aber den Hauptgesichtspunkt für die Erklärung des Prologs übersieht. —

Der Hauptzweck des Prologs ist die Einführung des Zuschauers in die Wunderwelt des seelischen Lebens der Heldin; diese Expositionsaufgabe löst der Dichter mit dem größten Geschick, indem er zunächst unser Interesse für das Geheimleben der Seele seiner Heldin aufs äußerste spannt und uns dann dies seelische Leben nicht in der Ruhe der Zuständlichkeit, sondern in der Bewegung auf eine entscheidende That hin darstellt. —

Der Schauplatz der Handlung im Prolog ist diejenige Stätte, die für Johannas innere Geschichte am bedeutsamsten ist; es ist sozusagen die Heimstätte ihrer Seele; mit diesem Schauplatz ist ihr Gemütsleben und ihr religiös-prophetisches Leben aufs engste verknüpft. So ist denn gerade dieser Ort für die Handlung der Szenen 2—4 der naturgemäßeste Schauplatz; man beobachte, wie innig das Gespräch und die Handlung an den Schauplatz anknüpfen. Es dürfte wenig Szenen in der dramatischen Litteratur geben, in denen Schauplatz, handelnde Personen

und Handlung so eng mit einander verbunden sind. — Weniger scheint der Schauplatz zu der Eingangsszene zu passen; da Thibaut die Gegend als nicht geheuer bezeichnet, nimmt es wunder, daß er gerade hier die Töchter verlobt. Natürlich hat er seine Töchter und deren Liebhaber nicht an den Ort geführt, sondern dort getroffen; in seinen Quellen fand nämlich der Dichter die Bemerkung, die jungen Mädchen pflegten sich in der Nähe des Feenbaumes zu vergnügen. —

Sz. 1. Die Handlung von Sz. 1 trägt idyllischen Charakter; indes kommt das Idyllische nicht zur reinen Entfaltung, da das große nationale Unglück auch das Thal von Domremy bedroht, das jetzt noch friedlich ruht; die rings brennenden Dörfer zeigen, daß Domremys Bewohner auf einer von den Kriegsfluten umspülten, schwer gefährdeten Insel wohnen. „Morgen ist die Hochzeit; ich will, das ganze Dorf soll sie mitfeiern“ — so ordnet Thibaut an, aber niemand weiß, ob die, welche sich zur Feier anschicken, morgen noch Franzosen, freie Bürger und Herren des angestammten Bodens sein werden, ob der Vater, der heute die Töchter versorgt, es morgen noch vermöchte. In schwerer Zeit für schwerere Zeit geschieht die Verlobung.

In feiner Weise charakterisiert der Dichter die beiden Schwestern durch die Wahl ihrer Gatten, noch feiner durch die Art, wie sie mit Johanna umgehen; — beide umarmen die Schwester, aber während Louison den Wunsch ihres Herzens nur in den Ton ihrer Worte legt („Liebe Schwester!“), spricht sich Margot in plumper Deutlichkeit aus. Am feinsten aber charakterisiert der Dichter Johanna; sie steht während des Vorgangs in unserer Szene, der ihr sympathisches Interesse erregen sollte, still und ohne Anteil auf der Seite; sie ist äußerlich und innerlich dem Kreise ferngerückt, dem sie von Natur angehört.

Sz. 2. Das Eigenartige der zweiten Szene liegt darin, daß von der gesprochen wird, die in der unmittelbaren Nähe der Sprechenden ohne Teilnahme für das Gesprochene steht. Ebenso wie in der Maria Stuart der Zuschauer in der Abwesenheit Marias durch das Gespräch zwischen Paulet und Kennedy zwei völlig verschiedene Bilder der Königin erhält, ebenso sieht er in unserer Szene, während deren Johanna geistig abwesend ist, wie grundverschieden sich in dem Kopf und dem Herzen des Vaters Thibaut und Raimonds das Wesen der Jungfrau spiegelt; und wenn er auch geneigt sein wird, für Raimond Partei zu nehmen, so wird er doch aus den Worten desselben nicht eine allseitig befriedigende Lösung des Rätsels gewinnen, das sich ihm in Johanna darstellt, und wird dem Augenblick mit Spannung entgegensehen, wo Johanna in Wort und That sich äußert.

Nachdem die beiden glücklichen Paare abgegangen sind, wendet sich Thibaut klagend und anklagend gegen Johanna; aber wie sie vorher den Schwestern gegenüber teilnahmlos geblieben war, so jetzt dem Vater gegenüber. Zwischen sie und den Vater tritt Raimond als Verteidiger; schon die bloße Thatsache, daß er sie verteidigt, obwohl Johanna seine

Bewerbung abgewiesen hat, ist für Johanna eine Verteidigung. Äußerlich erinnert diese Situation an die große Anklageszene IV, 11, in der, ebenso wie in unserer Szene, der Vater die Tochter anklagt, die Tochter der Anklage gegenüber schweigt, und die Verteidigung von Johannas Freunden geführt wird. — Anknüpfend an den Vorgang der ersten Szene tadelt der Vater an Johanna, daß sie der Natur zuwider sich dem Naturgefühl der Liebe verschließt; zart und schön verteidigt Raimond die Angegriffene: Weil Johannas Liebe eine Liebe höherer Natur ist, darf sie nicht mit dem Zeitmaß der gewöhnlichen Liebe gemessen werden. Was er dann noch hinzufügt, zeugt von einer Kunst, sich in die fremde Seele hineinzusinnen und ihre Geheimschrift zu lesen, wie sie nur zarter Liebe eigen ist; Raimond ahnt, was allen andern verborgen ist, daß Johanna etwas Höheres bedeutet. (Man achte auf die plastische Schönheit des Bildes, das Raimond von Johanna zeichnet). — Aus Raimonds Verteidigung zieht Thibaut neue Anklage, denn in seinen Klagen über Johannas ungewöhnliches, rätselhaftes Thun und Treiben liegt die stille Anklage eines Verkehrs mit der Welt der bösen Geister. Eigenartig muß es auf den Zuschauer wirken, wenn eben der Druidenbaum gegen Johanna zeugen muß, in dessen Bannkreis die Handelnden stehen, der mit seinen düstern Zweigen den Schauplatz beschattet. Die Verteidigung Raimonds läßt das Entscheidende, Johannas Verhältnis zu dem Zauberbaume, dunkel. — Statt sich widerlegen zu lassen, begründet denn auch Thibaut seine Anklage durch eine neue, nicht mehr stillschweigende, sondern ausgesprochene Anklage; er beschuldigt die Tochter des sündigen Hochmuts. Nicht daß er in Johannas Wesen Hochmut hätte nachweisen können; seine Beschuldigung gründet sich auf nichts anderes als auf die Deutung des Traumgesichts; darum aber kann auch Raimond sie nicht durch seinen Hinweis auf Johannas dienende Liebe und demütigen Gehorsam entkräften. Ebenso hat der Schluß, den Raimond von dem unbegreiflichen, überschwenglichen Glück, das Johannas Thun begleitet, auf Johannas Unschuld ziehen will, für Thibaut keine Beweiskraft, weil solcher Segen doppeldeutig ist. Aus den Warnungen Thibauts hört man heraus, wessen der Vater seine Tochter für fähig hält.

Unsere Szene charakterisiert den Schauplatz und die beiden Handelnden; das Wesen Thibauts und Raimonds wird soweit aufgedeckt, daß man ihre jetzige und ihre spätere Stellung zu Johanna verstehen kann. Von eigener Art ist der Zuwachs, den Johannas Charakterbild erhält.

Drei Thatsachen sind es, aus denen Thibaut auf den Charakter seiner Tochter Schlüsse zieht: Johannas Verschlossenheit gegen Liebe, ihr einsiedlerisches Leben, sein Traum. Raimonds Gegenreden verhindern den Zuschauer, diese Schlüsse ohne weiteres zu den seinigen zu machen; der charakterologischen Deutung der beiden ersten Thatsachen, wie sie Thibaut giebt, setzt er eine andere Deutung entgegen, die allerdings wenig überzeugt und ja auch thatsächlich unzutreffend ist. Klar sieht man bei dem Traume Thibauts. Raimonds Zeugnis entkräftet durch einen That-

sachenbeweis die ohnehin gewaltsame Deutung Thibauts, die nur dann begründet wäre, wenn Johanna, wie einst Joseph, selbst diesen Traum geträumt hätte; die andere Deutung des Traumes liegt so nahe, daß sie dem Zuschauer einfallen muß. So bleibt denn die Gegenwart Johannas, ihr Thun und Lassen, für den Zuschauer im Zwielicht, während durch Raimonds Ahnung und Thibauts Traum ein Lichtstrahl auf ihre große Zukunft fällt.

Sz. 3 und 4. Der dramatische Höhepunkt des Prologs liegt in der dritten Szene; und zwar wird dieser Höhepunkt nicht in stufenmäßigem Aufsteigen der Handlung, sondern in einem jähen Ruck erreicht; aus völliger Ruhe wird die Jungfrau zur entscheidenden That emporgerissen. Die Wende aber wird herbeigeführt durch einen Erkenntnisakt: Johanna erkennt in dem Helm das ihr verheißene Zeichen. Diese Erkenntnis entfesselt die ganze Kraft ihres Willens und ihrer Begeisterung; wie auf göttliches Geheiß wird sie, was sie werden soll. — Zur Darstellung kommt zuerst die Heldin, sodann die Prophetin, zuletzt die Patriotin. Die dritte Szene zeigt eine Fülle epischen Stoffs; eigentümlich aber ist, daß an dem epischen Stoff das dramatische Feuer entzündet wird; die Thaten und Entschlüsse Johannas wachsen aus den erzählten Ereignissen heraus. —

Mit dem Helm erscheint in der „Friedensgegend" das böse Zeichen des Krieges; für Johanna aber wird er ein gutes Zeichen Gottes, an dem sie erkennt, daß Gott sie jetzt zur That aufruft; in dem Helm, den Bertrand wider seinen Willen und ohne Entgelt auf abenteuerliche Weise empfangen hat, sieht sie ein ihr von Gott wunderbarlich zugesandtes Stück ihrer Rüstung und ergreift von ihm alsbald Besitz. — In der episch breiten, durch die katalogische Aufzählung wuchtigen Erzählung Bertrands von dem neuen über Frankreich hereingebrochenen Unglück thut sich, wie man gesagt hat, der große epische Horizont auf. Die schlimme Lage des Königs, die man aus Sz. 1 kennt, hat sich noch erheblich verschlimmert: „Mitten in Frankreich steht der Feind, verloren sind alle Länder bis an die Loire," und jede Stunde kann einen neuen furchtbaren Schlag bringen, den Fall Orleans'. Bei der Kunde von der Lage der Stadt setzt sich Johanna den Helm auf; sie weiß nunmehr nicht nur, daß Gott sie ruft, sondern auch, wohin er sie ruft; in Orleans erkennt sie die Stadt, in deren Belagerung „Frankreichs letztes Schicksal" sich naht (Sz. 4); der Helm erfüllt sie mit Gotteskraft und entflammt in ihr den Mut der Cherubim. Eine neue Nachricht Bertrands endlich zeigt ihr den Weg, auf dem sie Gott zum Ziele ruft. — Doch die Heldin ist zugleich Prophetin. Die Botschaft, daß Vaucouleurs sich dem Herzog von Burgund ergeben will, entflammt sie zu prophetischer Begeisterung; in gewaltigen, an die Sprache der Bibel anklingenden Worten verkündet sie das Gericht über die Engländer und Orleans' Befreiung. Dem Zweifel Bertrands: „Ach, es geschehen keine Wunder mehr", entgegnet sie mit göttlicher Entschiedenheit: „Es geschehn noch Wunder". In kühnem Bilde zunächst und

dann ohne Bild deckt sie Gottes wunderbaren Rat auf: Der Gott der Schlachten wird sich kraft seiner Allmacht durch eine zarte Jungfrau verherrlichen. — Hat die Prophetin verkündigt, daß Frankreich seinen Feinden nicht unterliegen **wird**, so giebt die Patriotin der Gewißheit Ausdruck, daß Frankreich seinen Feinden nicht unterliegen **kann**; Bürgschaft dafür ist ihr die Schönheit des Landes, die Liebe Gottes zu ihm und seine Geschichte. Untrennbar aber verbunden mit der Liebe zum Vaterlande ist in Johannas Herzen die Liebe zum **angestammten König**, der, durch Bande der Pietät und der Liebe mit seinem Lande unlöslich verknüpft, der Träger der Gesittung und Kultur, der Freiheit, der Gerechtigkeit, der Gnade, der Macht und der Barmherzigkeit ist. —

Im schärfsten Gegensatz zu Johannas warmherziger, thatbereiter Begeisterung für den einheimischen König steht Thibauts mattherzige, thatenscheue Nüchternheit, die sich der vollzogenen Thatsache wie einem Gottesurteile beugt und selbst mit der Vernichtung des heimischen Herdes sich rechnend abzufinden weiß. (Dieser Gegensatz ist ebenso scharf wie der Gegensatz zwischen Thibauts Aberglauben und Johannas Heldenglauben.) — —

Sz. 4. Johannas **Monolog**. In den beiden ersten Szenen schwieg Johanna, als man zu ihr und von ihr sprach, in der dritten Szene sprach Johanna mit andern von sich wie von einer dritten Person, in unserer Szene spricht sie mit sich über sich selbst. In der Form allerdings ist Johannas Monolog **zunächst ein Zwiegespräch**, das sich erst allmählich (ohne erkennbaren Übergang) in einen Monolog verliert. — Der erste Teil des Monologs zeigt lyrischen, der mittlere epischen, der letzte einen mehr dramatischen Charakter.

Über **dem ersten Teile** des Monologs lagert **die Wehmut** eines Abschieds auf Nimmerwiedersehn. Das innige **Naturgefühl**, das Johannas Worte atmen, steht in scharfem Gegensatz zu ihrer Unempfindlichkeit gegenüber der **Liebe**; ebenso kontrastiert die Teilnahme für das Geschick ihrer Wiesen und Bäume mit der Teilnahmlosigkeit gegenüber dem Geschick der Schwestern (Sz. 1), vor allem aber die Wehmut des Abschieds von den Bergen und den geliebten Triften mit der wortlosen Gleichgültigkeit, in der sie sich von den Ihrigen trennt. Man würde indes Johannas Thun völlig mißdeuten, wenn man annähme, sie habe durch Willensakte und absichtlich ihr Herz gegen Liebe und Teilnahme für die Ihren verschlossen. Sie lehnte sich nicht gegen diese Gefühle auf, sondern ihre Seele war so erfüllt von ihrer göttlichen Mission, daß die Liebe zu einem Manne wie Raimond sich in ihrer Seele keinen Platz erobern und die Liebe zu den Ihren den ihr zukommenden Platz nicht behaupten konnte. Das Naturgefühl aber haftete in der Seele, weil zwischen dem Naturgefühl und dem patriotisch-religiösen Gefühl J.s kein solches Spannungsverhältnis besteht, wie zwischen der Liebe zum Manne und der göttlichen Sendung und zwischen der liebenden Teilnahme für die Familie und dem begeisterten Patriotismus. Daß in J.s Seele anhängliche Liebe für

Vater und Schwestern gleichsam „latent“ war, beweist sie, als ihr Seelenleben nicht mehr völlig von ihrem hohen Beruf beschlagnahmt ist; vergl. IV, 9 und besonders die Worte: „Kommt, laßt uns fliehn! Ich geh' mit euch, ich kehre in unser Dorf, in Vaters Schoß zurück.“ Die Empfindlichkeit ihrer Seele für die Liebe zum Manne aber tritt zu Tage, als eine übergewaltige Liebe in ihre Seele plötzlich eindringt, der das Pflichtgefühl nicht Thor und Thür zu verschließen vermag.

Im zweiten, epischen Teile des Monologs spricht Johanna von ihrer Berufung. Man halte hierbei zweierlei scharf auseinander: 1. die eigentliche Berufung und 2. den Bund, den Gott der Berufenen auferlegt. So wie die alttestamentlichen Propheten nichts von einem Augenblicke wissen, in dem sie sich entschlossen haben, Gottes Propheten zu werden, wohl aber von dem Augenblick, in dem sie von Gott berufen sind, so ist es auch bei Johanna nicht freier Entschluß, wenn sie den prophetischen Beruf aufnimmt, sondern die Nötigung durch den göttlichen Ruf. So wie Amos, der Hirt zu Thekoa, hinter seiner Herde den Ruf vernimmt: „Gehe hin und weissage meinem Volke“, so hört die Hirtin Johanna den göttlichen Befehl: „Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen!“ [1]) — Das zweite Moment, der von Gott der Johanna auferlegte Bund, hat kein Analogon in der alttestamentlichen Prophetie; ein auf Versprechung und Verpflichtung beruhender Bund wird zwischen Gott und den Propheten nicht geschlossen. Vielmehr liegt hier die Analogie mit den theokratischen Bundesschließungen vor. Wie bei diesen Bundesschließungen, so handelt es sich auch bei dem Bund Gottes mit Johanna um einen Vertrag, der auf Versprechung und Verpflichtung aufgebaut ist. Die Analogie reicht noch weiter: In beiden Fällen geht die Aufrichtung des Bundes von Gott aus, der Bund ist zunächst göttliche Stiftung; in beiden Fällen ist es Gott, der die Bedingungen des Bundes feststellt und dem andern Teil den Bund auferlegt. Bei der Durchgängigkeit der Analogie fällt um so schärfer das Fehlen eines Aktes auf, in dem Johanna sich auf die von Gott gestellten Bedingungen verpflichtet; vergl. Exodus 19, 8, wo das Volk erklärt: „Alles, was der Herr geredet hat, wollen wir thun.“ — In der Formel des göttlichen Vertrags geht die Johanna von Gott gestellte Bedingung voran: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust“; es folgt die göttliche Verheißung: „Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren vor allen Erdenfrauen dich verklären“; dieser Ehren wird sie teilhaftig werden, denn sie wird in einem schicksalsschweren Augenblick, in dem Frankreich der Katastrophe gegenübersteht, den Glücksumschwung bringen und dann Reims befreien

---

[1]) Einen weiteren höchst charakteristischen alttestamentlichen Zug enthält der Bericht Johannas I, 10. Die alttestamentlichen Propheten werden häufig wider ihren Willen berufen und sträuben sich oft aus natürlicher Zaghaftigkeit (Amos 3, 8; Jeremia 20, 7 fg.); ebenso sagt Johanna: „Wie kann ich solcher That mich unterwinden, eine zarte Magd, unkundig des verderblichen Gefechts!“

und den König krönen. — So das an Johanna ergangene Gotteswort. Den Zeitpunkt aber, in dem J. ihre Prophetenlaufbahn antreten soll, bestimmt ein Zeichen; dies Zeichen hat J. in dem Helm erkannt; daß sie richtig erkannt hat, bestätigt „die Götterkraft", mit der sie der Helm erfüllt; diese Götterkraft macht die friedliche Hirtin zur Kriegsheldin, die kämpfen muß („Ins Kriegsgewühl will es mich reißen, es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm"). Schon ist ihr Geist gleichsam entrückt: Sie hört den Kriegslärm und sieht das steigende Schlachtroß. (Man beachte das dramatische Feuer in diesem Monologschluß.)

Einzelnes. Zu Szene 1 und 2. „Paris hat ihn als Sieger schon empfangen." In Wahrheit hatte bereits am 20. Dezember 1420 Paris den englischen König, Heinrich V., als Retter aus schwerer Not willkommen geheißen; seitdem aber war Paris der englischen Sache ergeben geblieben. — „Und mit der alten Krone Dagoberts schmückte es den Sprößling" u. s. w. Geschichtlich setzte Bedford erst im Dezember 1431 die Krönung des zehnjährigen Heinrich VI. in Paris durch. — „.. Diese Thäler, die noch friedlich ruhn." Zum wahren Sachverhalt vergl. oben S. 123, Anm.

Zu Szene 3 und 4. „Denn auch der mächtige Burgund u. s. w." Burgund besaß damals nur einen Teil der aufgezählten Länder; z. B. kam Namur erst 1429, Hennegau, Holland, Seeland und Brabant 1430, Luxemburg noch elf Jahre später an Burgund (Düntzer). — „Und diesen Salsbury, den Tempelschänder." Salisbury hatte Klöster und Kirchen, vor allem die Kirche Notre Dame zu Clergy geplündert. — „Hier scheiterte der Heiden Macht." Die Worte gehen auf den Widerstand, den Orleans dem die Stadt belagernden Attila leistete. —

Rückblick auf den Prolog. Wenn es der Zweck der Exposition ist, „der folgenden Haupthandlung ihre Voraussetzung zu geben, ihre Erklärung und Stimmung vorzubereiten" (Vischer), so erfüllt der Prolog, der technisch ein Teil der Exposition ist, diesen Zweck in sehr glücklicher Weise. Er macht uns zunächst mit dem engumhegten Schauplatz bekannt, der bisher die äußere Welt der Johanna bedeutete und auf dem sich ihr die himmlische Welt in Offenbarungen erschloß. Im weiteren Verlauf der Tragödie kehrt die Handlung nie wieder zu diesem Schauplatz zurück; nur ideell begleiten wir die in die Heimat sich sehnende Johanna an „die Plätze ihrer stillen Freuden", in das Paradies ihrer Jugend zurück (IV, 9). So eng umgrenzt übrigens der Schauplatz ist, so sehr hat der Dichter Bedacht genommen, uns gegenwärtig zu halten, daß er ein Teil des unglücklichen Frankreichs ist; der Horizont erweitert sich, und wir sehen den blutgetränkten Schauplatz des Völkerkriegs; mit aller Deutlichkeit schauen wir vor allem den Schauplatz, der der Ort für Johannas ersten Sieg sein wird, — Orleans. Ebenso macht uns der Prolog mit der Zeitlage bekannt; das Bild der aussichtslosen Lage Frankreichs und seines Königs wird vor unsern Augen aufgerollt; bis in die nächste Umgebung Domremys, nach Vaucouleurs, dringt die Mut-

losigkeit. Alle Kunst verwendet der Dichter darauf, die Katastrophe Orleans' und des Reichs als eine unabwendbare hinzustellen. Dann aber eröffnet er die prophetische Perspektive in die Zukunft hinein: das Glück der Feinde wird vor Orleans scheitern, der König wird in Reims gekrönt werden. — Den Mittelpunkt der handelnden Personen bildet Johanna; das Verhältnis der Handelnden zu Johanna wird teils in Andeutungen, teils mit scharfen Strichen so charakterisiert, daß man ihr Verhalten im IV. und V. Aufzuge versteht. Entscheidend ist dabei das Verständnis, das Raimond, die Schwestern, Thibaut von Johannas Wesen besitzen und das sich als teilweises Verstehen, Nichtverstehen, Mißverstehen kennzeichnet. Niemand weiß mehr von Johanna als ihr Vater, aber es fehlt ihm der Schlüssel für das Verständnis der Thatsachen; da nun die äußeren Thatsachen als solche doppeldeutig waren und Johanna ihm den Sinn derselben nicht erschloß, so folgte er dem Gesetze seiner „ahnungsvollen", zur Schwermut neigenden Natur und nahm das Schlimmste an. Die Art, wie der Dichter Johanna selbst charakterisiert hat, zeugt von großer Kunst; er rückt ihr Bild aus völligem Dunkel ins Zwielicht, aus dem Zwielicht in immer helleres Licht, bis sie endlich am Ende des Prologs in dem Vollglanze der gotterwählten Heldin dasteht. Erst die 4. Szene des Prologs erschließt das volle Verständnis der vorhergehenden Szenen; nunmehr verstehen wir das Geheimnisvolle ihres Lebens und wissen, daß die Prophetin das, was sie von der Retterin Frankreichs sprach, von sich gesprochen hat. — Die Propheten des alten Testamentes sind Propheten des Wortes und Propheten der That; als Prophetin des Wortes hat sich Johanna in der 3. Szene dargestellt; aber man spürt auch bereits in ihren Worten die Prophetin der That. Riesengroß ist die Aufgabe, welche Gott der Jungfrau, seinem zitternden Geschöpf, gesteckt hat; wird sie siegreich ihre „Bahn" vollenden, ihr „Werk" ausführen? Die göttliche Verheißung bürgt dafür. —

I. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung der Handlung. Hoffmeister merkt mit Recht an, daß jeder Aufzug in der J. v. O. ein selbständiges Ganze und in theatralischer Hinsicht außerordentlich befriedigend abgeschlossen ist; die Handlung ist nach H. in gewisse Stationen eingeteilt, indem der Schluß jedes Aktes eine Epoche der Handlung ist. Das epochemachende Ziel der Handlung im I. Aufzuge ist der Aufbruch nach Orleans. — Der ganze Aufzug ist scharf in zwei Szenengruppen eingeteilt, die in der Stimmung einander schnurstracks entgegengesetzt sind: die erste Szenengruppe umfaßt die Szenen 1—7, die zweite die Szenen von 8—11. Die erste Gruppe zeigt eine Abwärtsbewegung, die zweite eine Aufwärtsbewegung; der Endpunkt der ersteren Bewegung ist der Entschluß Karls, über die Loire zu gehen; der Endpunkt der letzteren der

Aufbruch der Jungfrau nach Orleans. In der ersten Szenengruppe ist die entscheidende Frage, ob man Orleans entsetzen soll oder nicht; schließlich giebt Karl die Stadt und damit eigentlich sich selbst auf. Den gewaltigen Umschwung, den Johannas Auftreten herbeiführt, erkennt man daran, daß am Schluß der zweiten Szenengruppe bereits der erste Schritt zum Entsatz von Orleans geschieht. Durch den Aufbau der ersten Szenengruppe entspricht Schiller seiner eigenen Forderung in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst“ (S. 53); nach dieser Forderung soll der tragische Künstler „den ganzen Donnerstrahl“ des Schreckens und der Furcht nicht auf einmal in die Gemüter schleudern, sondern er soll Schritt für Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel gelangen und die Seele nur allmählich und gradweise rühren. Das Ziel, dem die Handlung in der ersten Szenengruppe zustrebt, ist, wie bemerkt, der verhängnisvolle Entschluß Karls, über die Loire zu gehen. Jeder Schlag, von dem Karl betroffen wird, führt diesem Entschluß näher, aber es fehlt doch auch nicht an retardierenden Momenten, so daß ein Wechsel von beschleunigenden und verlangsamenden Momenten eintritt. Die ersten Schläge, die Absage des Connetables und den Einblick in seine trostlose finanzielle Lage, überwindet Karl kraft seines angeborenen Leichtsinns; die Kunde von Orleans' verzweifelter Lage und von der Empörung der schottischen Hilfsvölker versetzt indes den König bereits in die Verzweiflung, wie sie sich am Schluß der 3. Szene kundgiebt. Einen völligen Stimmungsumschwung bewirkt wiederum die Opferthat und das heldenhafte Auftreten der Sorel; die Verzweiflung hat scheinbar gläubigster Zuversicht Platz gemacht: „Hier steht die Heldin, die nach Reims mich führt, durch meiner Agnes Liebe werd' ich siegen“ (Sz. 4). Einen erneuten Umschlag der Stimmung in das Gegenteil verursacht die Ankunft La Hires, der von einer Reihe weiterer Schicksalsschläge Kunde bringt. Unter der Wucht dieser Schläge, in denen Karl ein Gottesurteil sieht, bricht seine Widerstandskraft zusammen; trotz aller Widerreden der Seinigen spricht er den verhängnisvollen Entschluß aus: „Wir gehen über die Loire“ (Sz. 5). Ein letztes kurzes ritardando bildet Du Chatels Entschluß, sich für den König zu opfern, dann ergeht der erneute Befehl: „Geh und laß mein Heergerät einschiffen“ (Sz. 6). In der 7. Szene ist der König in seinen Gedanken bereits jenseits der Loire. — Wir gewinnen so folgende Gliederung der ersten Szenengruppe: Sz. 1 u. 2; Sz. 3 u. 4; Sz. 5—7. — Auch die zweite Szenengruppe zeigt einen kunstvollen Aufbau. Jede Szene bringt uns dem Schlußergebnis, dem Aufbruch nach Orleans, näher. Die allgemeine Kunde von einem wunderbaren Siege (Sz. 8) bereitet auf den genauen Bericht von diesem Siege vor; schon glaubt das Volk und dürstet nach Kampf (Sz. 9). Johannas wunderbares Wissen, ihre Person, ihre Geschichte erwecken ihr Glauben bei dem König, den Helden und dem Erzbischof; die Helden begehren sie zur Führerin, und der König übergiebt ihr den Oberbefehl (Sz. 10); die letzte Szene endlich zeigt sie bereits handelnd und führend. Die Gliederung der zweiten Szenengruppe ist mithin: 8 u. 9; 10; 11. —

Der Charakter des Aktes ist ausgeprägt episch; es dürfte wenig Akte geben, in denen sich soviel Botschaften von dem, was geschehen ist, zusammenfinden; indes soll damit kein Tadel gegen den dramatischen Dichter ausgesprochen sein, da einmal die Botenberichte selbst dramatisch belebt sind und andererseits die Botschaften die Hebel der Handlung werden. Das tragische Grundmotiv ist im I. Aufzuge in keiner Weise spürbar; der ganze Akt ist außer aller Beziehung zum Tragischen, da dasselbe nicht einmal irgendwie in Sicht tritt.

I. Szenengruppe.

(Sz. 1—7.)

Szene 1 und 2.

Ehe der König, der im Mittelpunkt der ersten Szenengruppe steht, selbst auftritt, erhalten wir ein Bild seines Thuns durch Dunois. Nach allem, was man von der Lage Frankreichs weiß, erwartet man den Hof in tiefer Trauer und den König auf Orleans' Rettung sinnend. Statt dessen hört man von einem König, der seiner Geliebten „galante Feste" giebt und spitzfindige Rätsel der Troubadours löst. Man empfindet mit Dunois das Schmachvolle und Unkönigliche eines so schamlosen Thuns und versteht es, wenn der Held einen König verläßt, der sich selbst verlassen hat.

Inmitten der von allen Seiten ihn umdrohenden Gefahren hat der König sich ein Friedensidyll geschaffen, „als waltete im Reich der tiefste Friede". In dieses Idyll hinein drängt sich „die barbarische Wirklichkeit" mit plumpen Thatsachen: Der Connetable hat sein Schwert zurückgeschickt und Karl den Dienst aufgesagt. Die Art, wie Karl sich mit dieser Thatsache abfindet, zeugt von gedankenlosem Leichtsinn; derselbe Leichtsinn tritt in der Behandlung seiner finanziellen Notlage hervor. Trotzdem ihn die nüchternen Worte Du Chatels und der scharfe, unehrerbietige Spott Dunois' an die Wirklichkeit mahnen, sinnt er sich mit Behagen in die erträumte Phantasiewelt des Königs René hinein, der, seines Königreichs beraubt, in Zeiten wohnt, die nur noch in alten Liedern leben, und in romantischer Verstiegenheit diese Zeiten wiederbringen will. Karls Freude über das königliche Geschenk des länderlosen Königs, d. h. über die Wahl zum Fürsten der Liebe, erscheint in ihrer ganzen Kläglichkeit, nachdem Dunois des Idealbild eines Fürsten der Liebe gezeichnet hat. — Viehoff hat in seinem Schriftchen: „Schillers Jungfrau von Orleans für Haus und Schule erläutert" die Vermutung ausgesprochen, die 1. Szene (und doch wohl auch die 2.) seien ein Bruchstück, aus der früheren Anlage des Dramas, wonach es ein treues Gemälde der gedankenlosen Ausgelassenheit am Hofe Karls bilden sollte (S. 41). Richtig an dieser Meinung ist jedenfalls, daß die grellen Farben, mit denen Karls Bild hier gezeichnet ist, scharf gegen die später verwandten matten Farben abstechen; auch das Bild Dunois' wird in den späteren Szenen nicht mehr mit derselben eigenartigen Schärfe, wie in den Eingangsszenen, entworfen.

Einzelnes. Dunois war nach der Geschichte auf Betreiben des Connetable an den Hof gezogen worden; seine erste Heldenthat bei Montargis (1426) ist oben genannt worden (S. 121). — René der Gute stammte (nach einer Bemerkung Schillers) aus dem Hause Anjou; „sein Vater und Bruder waren Könige von Neapel, und er selbst machte nach seines Bruders Tod Anspruch auf dieses Reich, scheiterte aber in der Unternehmung. Er suchte die alte provençalische Poesie und die Cours d'Amour wieder herzustellen und setzte einen Prince d'Amour ein als höchsten Richter in Sachen der Galanterie und Liebe. In demselben romantischen Geiste machte er sich mit seiner Gemahlin zum Schäfer". — „Und find' ihn .... spitzfind'ge Rätsel lösend." Viehoff führt als Beispiel für die bei den Troubadours üblichen spitzfindigen Fragen die folgende an: „Ist es schmerzlicher, wenn die Frau oder wenn die Geliebte die Treue bricht?"

Szene 3 und 4.

Eine Reihe von Schicksalsschlägen reißt Karl mit Gewalt in die Wirklichkeit und stürzt ihn in hilflose Verzweiflung. Zunächst bringen die Ratsherren schlimme Kunde von Orleans. Was nach dem Bericht Bertrands (Prolog, Sz. 3) zu erwarten war, ist geschehen: Orleans ist in die äußerste Notlage gebracht, die Not hat zu einem „schimpflichen" Vertrag gezwungen. Zu der ersten Unglücksbotschaft kommt eine zweite, welche die erste noch schlimmer erscheinen läßt: Der tapfere Verteidiger Orleans', Saintrailles, ist gefallen. Und noch eine dritte Unglücksnachricht muß Karl über sich ergehen lassen, durch welche noch mehr wie durch die zweite Unglücksnachricht der Eindruck von dem schimpflichen Vertrag Orleans' verschlimmert wird. Eben jetzt, wo Orleans' Lage den schnellen Aufbruch eines Hilfsheeres erheischt, empören sich die besten Truppen des königlichen Heeres, die schottischen Hilfsvölker, wegen des rückständigen Soldes. In seiner Verzweiflung hat Karl nur heldenhafte Worte, nicht heldenhafte Thaten. — Wie wenig diese Verzweiflung besagen will, zeigt der Anfang der 4. Szene; aus Karls Worten spricht eine ebenso schmähliche wie unkönigliche Gleichgültigkeit gegen den Verlust seiner „guten" Stadt; der Besitz der Geliebten ist ihm alles, der Verlust alles andern ist ihm nichts. Tritt die weibische Schlaffheit des Königs schon durch den Gegensatz gegen Dunois' männliche Thatkraft heraus, so noch viel mehr durch den Gegensatz zu der männlichen Entschiedenheit der weiblich zarten Sorel. Aus dem Herzen eben der Sorel, die sich „galante Feste" geben ließ und sicher den König in seiner Traumwelt festgehalten hatte, brechen, wie Quellen aus der Tiefe, gewaltige sittliche Kräfte hervor. Ihre erste That ist die Aufopferung ihrer Juwelen und ihres anderen Besitzes; aus ihren Worten: „Hier, hier ist Geld, hier sind Juwelen" u. s. w. spricht jene rasche Entschlossenheit, wie sie der Augenblick der höchsten Gefahr fordert. (Man beachte die Häufung kurzer Imperative!) Der ersten That folgt eine zweite. Das opfermütige Weib

wächst empor zur Heldin. Wenn in Karls Brust noch ein Funke von Thatkraft schlummert, so muß er jetzt angefacht werden. Die Worte der Sorel: „Komm! Laß uns allen überflüss'gen Schmuck des Lebens von uns werfen! u. s. w." fühlen sich an wie Worte, die sich jeden Augenblick in Thaten umsetzen können, nicht wie Worte, die Worte bleiben. Kann Karl überhaupt noch Mann werden, so muß er es an diesem Weibe werden. — Vorerst allerdings rufen die Thaten der Sorel noch nicht Thaten Karls hervor, sondern nur Gefühle. Charakteristisch ist es für Karl, wenn er bei dem königlichen Geschenk, das ihm die Sorel macht, mit keinem Worte den Wert rühmt, den die Gabe für seine Sache besitzt, mit vielen Worten hingegen den Wert der Geberin für seine Person. Bei der Deutung der Weissagung, die dem König einst geworden ist, auf die Sorel handelt es sich nicht sowohl um einen festen Glauben, an dem sich die schwache Kraft emporranken kann, sondern um ein galantes Spiel; das beweist nicht nur das Lächeln des Königs, sondern auch der Fortgang der Szene. Dem scheinbar siegesgewissen Ausruf: „Hier steht die Heldin, die nach Reims mich führt, durch meiner Agnes Liebe werd' ich siegen" folgen sehr bald die kleinlauten Worte, mit denen er die Botschaft des Herzogs von Burgund begrüßt: „Willkommner Bote! Nun, so werden wir bald wissen, ob wir weichen oder siegen." —

Die Sorel fand Schiller in den Memoires secrets als die für die Ehre des Königs besorgte Geliebte, die unter der Unentschlossenheit des Königs um so mehr litt, als sie selbst eine entschlossene Natur war (siehe oben S. 128). Der Dichter folgt in unserer Szene seiner Quelle, jedoch gestaltet er den Charakter der Sorel nach einer ganz bestimmten künstlerischen Absicht. In dem „Personensystem" der J. v. O. dient der Charakter der Sorel vor allem zur Illustrierung des Charakters der Johanna; ihr Charakter ist auf den Charakter der Johanna hin angelegt. Teils stellt sich das vom Dichter gewollte Verhältnis als das eines „freundlichen Gegensatzes" heraus, teils läßt er auch Züge der Übereinstimmung heraustreten; letzteres in unserer Szene. Die Sorel erhebt sich zur Heldin, und wenn es auch nicht zur heldenhaften That kommt, so weiß man doch, daß in ihr eine Heldenseele schlummert. Als Heldin aber tritt sie neben die Hauptheldin, und in dieser Stellung dient sie (worauf Viehoff hinweist) als Maßstab für die Größe Johannas; sie dient dem geistigen Auge „als Höhenmesser für den Standpunkt" der Hauptheldin. Zu dieser Messung der beiden Frauencharaktere an einander veranlaßt der Dichter namentlich dadurch, daß er eben jene Weissagung von der Retterin, die, wie der Zuschauer weiß, sich in Johanna verwirklichen wird, auf die Sorel deuten läßt. — Durch die Worte: „Fern sucht' ich sie (sc. die Retterin) im Feindeslager auf, das Herz der Mutter hofft' ich zu versöhnen" tritt für den Zuschauer neben Johanna und die Sorel die dritte hervorragende Frauengestalt des Stückes, die Königinmutter Isabeau; auch ihr Charakter ist auf den Charakter Johannas angelegt (s. unten).

Einzelnes. „Drum hat der edle Graf von Rochepierre u. s. w.“ Ungeschichtlich; den geschichtlich überlieferten Beschluß der Bewohner Orleans', sich dem Herzog von Burgund zu übergeben (s. o. S. 132 fg.), überträgt der Dichter auf die Bewohner von Vaucouleurs (Prol. Sz. 3). — Saintrailles' Tod ist eine Erfindung Schillers, deren Zweck leicht ersichtlich ist. — Über die Abkunft der Sorel s. o. S. 128 Anm.

Szene 5, 6, 7.

Die 5. Szene bezeichnet den Höhepunkt der gesamten ersten Szenengruppe. Am Schluß der Szene kommt es zu dem Befehl, mit dem Karl sein und seines Reiches Geschick besiegelt: „Wir gehen über die Loire.“ —

Sowie die 3. Szene in die 4. übergreift, so die 4. in die 5.; die Botschaft, auf die Karl im Ausgang der 4. Szene die Aufmerksamkeit lenkt, wird ihm im Anfang der 5. Szene überbracht. — Die ganze Szene ist dreiteilig. Den ersten Teil nehmen die Nachrichten ein, welche La Hire bringt; im Mittelpunkt der Szene steht der Kampf der Getreuen des Königs wider seinen Entschluß, Orleans preiszugeben; den Schluß bildet die unmittelbare Folge dieses Entschlusses, der Weggang Dunois'. — Die erste Nachricht La Hires verwundet in Karl zunächst den Lehensherrn, sodann den Ritter; dem Lehensherrn wagt der Lehensträger eine „Schmachbedingung“ zu stellen, dem Ritter versagt der Ritter unter frechen Worten den Kampf. Die zweite Nachricht trifft in Karl den König; das Parlament hat sich stolz über ihn erhoben und ihn und sein Geschlecht des Thrones verlustig erklärt. Die letzte Nachricht endlich trifft in Karl den Sohn; die Mutter, die er zu versöhnen gedachte, rühmt sich, Frankreich „vor dem mißgebornen Sohne des hirnverrückten Vaters“ gerettet zu haben. Die letzte Nachricht ist der Schluß eines peinvoll langen, peinvoll anschaulichen Berichts, der Karl noch einmal den Schmerz des verleugneten Königs und des verleugneten Lehensherrn durchkosten läßt, ehe er ihm den schwersten Schmerz, den Schmerz des verleugneten Sohnes, zufügt. — Die Wirkung der schweren Schläge ist Karls Entschluß, Orleans aufzugeben. Dunois und die Sorel suchen diesen Entschluß in der Seele Karls niederzuringen; Dunois, indem er den König an die Pflichtwidrigkeit seines Thuns gemahnt („Ist's erlaubt, das Feld zu räumen, eh' noch ein Schwertstreich um die Stadt geschehn?“ — „Wie, Sire, ist das die Sprache eines Königs? Giebt man so eine Krone auf?“), die Sorel, indem sie den König durch tröstliche Verheißung aufzurichten sucht („Du wirst dich wiederfinden, männlich fassen ...“ — „In dir wird es [sc. das Haus der Valois] sich neu verjüngt erheben“ ... „Doch dieser Taumel wird vorübergehn, erwachen wird ... die Liebe zu dem angestammten König“). —

Der innerste Grund für Karls Entschluß ist das Bewußtsein, des Himmels Hand sei wider ihn; in allem Furchtbaren, das ihm widerfahren,

sieht er Gottes Hand.[1]) Wider die Engländer streiten heißt ihm wider Gott streiten. Trotz der freundlichen Einrede seiner Agnes spinnt der König diesen trüben Gedanken noch weiter fort: Nicht um seiner selbst willen hat er Gott wider sich, sein ganzes Geschlecht steht unter einem furchtbaren Verhängnis; sein Vater und seine Brüder sind dem Verhängnis bereits zum Opfer gefallen, er selbst wird ihm nicht entgehen: „.. es ist des Himmels Schluß, das Haus des sechsten Karl soll untergehn." Der furchtbaren Perspektive auf seinen Untergang hält die Sorel die freundliche Perspektive auf das Friedenswerk entgegen, zu dem ihn Gott bestimmt hat. Der Schicksalsdeutung hält sie eine Schicksalsdeutung entgegen; während Karl sein Schicksal daraus zu erkennen meint, daß seine älteren Brüder vor ihm *gestorben* seien, bestimmt die Sorel sein Geschick eben danach, daß er gerade *übrig geblieben* sei, den seine Natur zum Arzt des todkranken Volkes vorherbestimmt. Ihrer Prophezeiung bringt indes Karl nur Unglauben entgegen, weil er an sich selbst nicht glaubt. Mit *neuer Prophezeiung* begegnet die Sorel dem Unglauben, um dann mit herzandringender Mahnung zu schließen. Indes ohne Erfolg; Karl fügt vielmehr den *persönlichen* Gründen für seinen Entschluß, um die sich bislang der Kampf gedreht hat, einen *sachlichen* Grund hinzu: er will dem Volk entsagen um des Volkes willen; gegen dies „weichliche Mitleid" stürmt Dunois gewaltig an; er beweist dem König, daß er durch sein Mitleid dem Volke etwas aufzwingen will, was das Volk nicht will und bei Verlust seiner Ehre nicht wollen *darf*. Aber alles ist vergebens, es bleibt bei dem ersten Bescheide. — Nun verläßt Dunois den König, der sich selbst verlassen; wohl übt die Sorel (hierin der Johanna und der Isabeau vergleichbar) das Amt der Versöhnung, aber Karl, sonst so beweglich und unbeständig, bleibt fest; mit Dunois scheidet das Heldentum von seiner Seite. — Sz. 6. Dunois hatte dem König seinen Heldenarm, die Sorel ihre Besitztümer zur Verfügung gestellt; Du Chatel giebt dem König das Recht über sein Leben; dies Opfer ehrt Du Chatel; ebenso ehrt es den König, wenn er dies Opfer nicht annimmt; vor allem aber ehrt es ihn, daß er in Du Chatels Anerbieten eine schwere Kränkung seiner *Ehre* und einen Beweis für die Tiefe seines *Falls* sieht. — Sz. 7. Während Du Chatel geht, um den Befehl des Königs: „Geh und laß mein Heergerät einschiffen!" auszuführen, tröstet Karl die Geliebte mit dem *Ausblick* auf die Schönheit des Landes jenseits der Loire; mit seinen Gedanken ist er bei dem, was ihm geblieben ist, während die Sorel durch ihren Schmerz bei dem festgehalten wird, was ihr König verloren hat. — Die 7. Szene gewährt nach Viehoff dem Zuschauer „zwischen dem Kulminationspunkt des Un-

[1]) Man beachte die kunstvolle *Steigerung* in der Aufzählung der Schicksalsschläge: Geschlagen wird *mein Heer* in allen Schlachten, *mein Parlament* verwirft mich, *meine Hauptstadt*, *mein Volk* nimmt meinen Gegner jauchzend auf, *die mir die Nächsten* sind am Blut, verlassen, verraten mich, *die eigne Mutter* nährt die fremde Feindesbrut an ihren Brüsten.

glücksgestirns und dem nahenden Aufgehn der Glückssonne einen Moment ahnungsreicher Besinnung".

Einzelnes. Die Verhandlung mit dem Herzog von Burgund in der geschilderten Weise, die Herausforderung zum Zweikampf, der Parlamentsbeschluß in der vom Dichter angenommenen Zeit, die Szene nach der (geschichtlich überdies später anzusetzenden) Krönung sind vom Dichter erfundene Züge. „Mein Vater lag im Wahnsinn zwanzig Jahre, drei ältre Brüder hat der Tod vor mir hinweggemäht." Geschichtlich währte Karls VI. Wahnsinn 30 Jahre, auch kennt die Geschichte nur zwei Brüder Karls VII. — „Soll ich, gleich jener unnatürlichen Mutter, mein Kind zerteilen lassen mit dem Schwert?" Karl würde der unnatürlichen Mutter gleichen, wenn er, sein Besitzrecht behauptend, die Nordhälfte seines Reiches durch das Schwert, d. h. den Krieg, völlig vernichtet werden ließe; er beweist sich als den rechten „Landesvater", indem er auf sein Besitzrecht verzichtet und so das Land nördlich der Loire vor der Vernichtung bewahrt. — „Wir wollen jenseits der Loire uns ziehn." Chinon liegt in Wirklichkeit nicht nördlich, sondern südlich der Loire; Schiller läßt es nordwärts liegen, weil so das Zurückweichen des Königs in den Süden seines Landes durch einen äußerlich sich scharf markierenden Schritt eingeleitet wird; der Übergang über die Scheide des Reichs ist ein alea jacta est.

II. Szenengruppe.

(Sz. 8—11.)

1. Szene 8 und 9.

Geschichtlich beginnt der Heldenlauf Johannas in langsamem Zeitmaß mit mancherlei Verzögerungen; der Dichter führt seine Heldin in gleichmäßig schnellem Tempo von Sieg zu Sieg. Man hat mit Recht gesagt: Johanna kommt nicht, um Hilfe zu versprechen, sie hat bereits geholfen. Szene 8 und 9 dienen der Vorbereitung auf Johannas persönliches Erscheinen; noch ehe man sie mit Leibesaugen sieht, hat man sie mit geistigem Auge als Schlachtengöttin geschaut; noch ehe man sie hört, hört man von ihr; Raoul ist der Herold ihrer Thaten. Als „wunderbares" Mädchen soll sie uns bei ihrem Auftreten erscheinen, darum bereitet der Dichter durch den Bericht von ihrer Wunderthat vor; als Prophetin und Seherin soll sie sich offenbaren, darum eilt das Gerücht ihr voraus, daß sie selbst sich eine Prophetin genannt hat. Szene 8, die ihrerseits wieder eine Vorbereitung auf Szene 9 ist, zeigt im Anfang eine schöne Steigerung. Zunächst kündet der Blick La Hires etwas Ungewöhnliches an; den Blick erklären die Worte: „Das Unglück hat sich erschöpft, und Sonnenschein ist wieder!" Das volle Licht aber bricht herein mit den Worten: „Ein Treffen ist geschehn, du hast gesiegt!" Sz. 9. „Sieg und Frieden", „durch Sieg zum Frieden" und „durch Frieden zum Sieg" — so kennzeichnet sich die Heldenlaufbahn der Jungfrau; Sieg und Frieden ist auch das Erste,

was sie wirkt. In der 8. Szene war nur vom Sieg und nicht von der Siegerin die Rede; in dem Botenbericht Raouls tritt uns das Bild der Siegerin in plastischer Deutlichkeit entgegen. Raouls Bericht ist dem Bericht des schwedischen Hauptmanns vom Tode Max Piccolominis an die Seite zu stellen und wie dieser ein Muster einer dramatisch lebendigen epischen Erzählung. — Wie es ein kritischer Moment in der Geschichte Frankreichs ist, in dem Johanna als Retterin auftritt, so ist es ein kritischer Moment, in dem die Jungfrau auf dem Kampfplatz bei Vermanton erscheint; denn sie kommt, als das umzingelte, ratlose Heer, noch ehe es gekämpft hat, die Waffen strecken will. Bedeutsam wie der Moment ihres Auftretens ist auch die Art ihres Auftretens. Sie kommt nicht, sondern sie ist da; sie tritt aus der Tiefe des Gehölzes heraus, so daß sich ihr strahlendes Bild gegen den dunklen Hintergrund abhebt; in der Jungfrau mit dem behelmten Haupte erkennt der Zuschauer die Johanna des Prologs wieder, und seine Phantasie schaut bereitwillig die an sich kontrastierenden Züge: „eine Jungfrau" — „mit behelmtem Haupte" und „schön zugleich" — „und schrecklich anzusehn" zusammen. Männliche und weibliche Züge vereinigen sich im Bilde der Jungfrau. — Das Verweilen des Erzählers bei den plastischen Einzelzügen schafft für den Hörer einen Moment der Besinnung; er nimmt das Bild der Jungfrau auf, wie es sich ihm in dem fruchtbaren Momente darstellt, den der Erzähler durch seine Beschreibung fixiert; dann wird er in die Handlung hineingerissen. Eben noch sieht er die Jungfrau, wie sie, von Glorienschein umstrahlt, die Franken anfeuert, dann erblickt er die Mächtige „mit kühnem Anstand" vor dem Zuge herschreitend. Wunderbar ist der Umschwung, der sich nunmehr vollzieht. Die Franken, eben noch völlig mutlos, stürmen, „selbst nicht wollend", auf den Feind los; der Feind aber, eben noch siegreich vorschreitend, „steht bewegungslos, mit weit geöffnet starrem Blick das Wunder anstaunend". Sowohl die stürmische Bewegung der Franken, wie auch die starre Bewegungslosigkeit der Feinde bezeugen das Wunderbare in dem Eingreifen Johannas und verdeutlichen so indirekt ihr Bild. Vergl. auch Viehoff z. d. St. Glücklich fixiert der Erzähler wieder den ersten Moment der Schlacht, dann eilt er in schnellem Tempo zum Schluß: „Doch schnell, als hätten Gottes Schrecken ihn (den Feind) ergriffen, wendet er sich um zur Flucht." — Der wunderbare Sieg, der ein veni, vidi, vici war, hat bereits bedeutsame Folgen gehabt: Das Volk glaubt um seinetwillen an die Prophetin und dürstet um seinetwillen nach Gefechten; als Bestätigung der Nachricht ertönt Glockengeläut und Waffengeklirr, schließlich der Jubelruf: „Heil, Heil der Jungfrau, der Erretterin!" — Den Gegensatz zu dem blinden Glauben des Volkes bildet Karls prüfende Vorsicht.

Einzelnes. Vermanton liegt südöstlich von Auxerre an der Cure, nicht weit vom Zusammenfluß der Cure und der Yonne. —

Szene 10.

Die wunderbare That (der Sieg bei Vermanton) genügte dem Volk als Beglaubigung der göttlichen Sendung Johannas; das wunderbare Wissen Johannas beglaubigt ihre Sendung in den Augen Karls; der Erzbischof endlich giebt sein feierliches Glaubensbekenntnis ab, nachdem er von ihrem wunderbaren Leben und Erleben gehört hat. Nachdem das Volk und die Ritter, der König, der Erzbischof sich für Johanna erklärt haben, beginnt die Vorbereitung der Handlung, auf die der erste Aufzug zugespitzt ist, d. h. des Aufbruchs zum Kampf; vorangeht die Weissagung der Jungfrau, dann folgt die Übertragung des Oberbefehls an sie; hieran knüpfen sich die Johannas Schwert und Fahne betreffenden Weisungen; den Schluß bildet die Wechselrede zwischen ihr und dem Erzbischof.

a) Das Hirtenmädchen im Fürstensaal — das ist das Situationsbild, das sich nunmehr bietet; der Dichter verwertet die quellenmäßige Überlieferung, nach der Johannas Benehmen ein höfisch sicheres war (s. oben S. 129); sie tritt mit „edelm Anstande" vor; in dem Bericht Raouls war an ihr kühner Anstand gerühmt worden. Die ebenfalls überlieferte wunderbare Erkennung des Königs verwertet der Dichter in sehr feinsinniger Weise, indem er diese Erkennung als eine Art *ἀναγνώρισις* mit dem gleichfalls den Quellen entnommenen zweiten Akt eines wunderbaren Wissens, mit der Offenbarung der drei Gebete, verbindet („Ich sah dich, wo dich niemand sah als Gott"). Als Parallele vergleiche man Ev. Joh. 1, 47 f. — So wie im alten Testament der Prophet „der Mann enthüllten Auges" heißt, so beweist die Prophetin durch die Enthüllung der Gebete, daß ihr ein überräumliches Schauen eigen ist. — Die beiden Gebete des Königs charakterisieren den Betenden nach der Seite, die man die Lichtseite seines Charakters nennen könnte. Nachdem das Volk Israel in der Wüste mit dem goldenen Kalbe Abgötterei getrieben und Gottes Zorn über sich heraufbeschworen hatte, bot sich Mose Gott als Fluchopfer für sein Volk dar, wenn er nur dem Volke vergeben wolle (Exod. 32, 32 und Röm. 9, 3); in ähnlicher Weise bietet sich der König zum Opfer für sein Volk dar; er will leiden, was er nicht verschuldet hat, damit das Volk nicht leiden müsse. Ebenso kennzeichnet sich die höhere Natur des Königs durch das, was ihm in dem zweiten Gebet als Lebensgut und Lebenswert gilt: die zufriedene Brust, das Herz des Freundes und die Liebe seiner Agnes. Die Wirkung der Offenbarung ist überwältigend; Karl ruft aus: „Genug: ich glaube dir!" —

b) Die Erzählung Johannas (der Mittelpunkt der ganzen Szene) weist auf den Prolog zurück und ergänzt denselben in sehr bedeutsamer Weise; die Szenen 3 und 4 des Prologs haben vor allem die Perspektive auf die Zukunft eröffnet; aus dem Offenbarungsleben der Jungfrau ist nur der entscheidende Akt, die Berufung durch Gott, mitgeteilt; der Bericht Johannas eröffnet die Perspektive rückwärts vor allem auf die der Berufung voraufgehenden Ereignisse. — Scharf treten in

der Erzählung jene beiden Faktoren hervor, die auch oben als die Johannas Wesen bestimmenden aufgewiesen wurden (s. oben S. 125 f.), ihre glühende Vaterlandsliebe und ihre visionäre Veranlagung; letztere vor allem durch ihr Traumsehen bekundet (der Traum zeigt ihr das verlorene Schaf). — Das alte Testament kennt dreierlei psychische Zustände, in denen der Mensch göttliche Offenbarungen empfängt, den Traum, die Vision und das höher als beide stehende unmittelbare Schauen des Göttlichen, wie es Mose zu teil ward (s. Öhler: Theologie des A. T.s, 2. Aufl., S. 216 fg.). Die letztere Erkenntnisform, bei welcher der Offenbarungsempfänger klares Bewußtsein besitzt, ist die Form, in der Johanna die Marienoffenbarung empfängt: Die Heilige tritt zu ihr, als sie eine lange Nacht hindurch in frommer Andacht gesessen hatte und dem Schlafe widerstand. Johanna sieht, hört, fühlt die Erschienene; alles geschieht nach der vom Dichter gewollten Auffassung in objektiver Realität. Als Schäferin gekleidet, befiehlt sie der Jungfrau: „Steh auf, Johanna! Laß die Herde! Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!“ Dann reicht sie ihr Fahne und Schwert hin: „Nimm diese Fahne! Dieses Schwert umgürte dir! Damit vertilge meines Volkes Feinde!“ u. s. w. Wie einst Maria dem Engel, der ihr die göttliche Begnadigung angekündigt hatte, zweifelnd erwiderte: „Wie soll das zugehn?“ (Luk. 1, 34), so antwortet Johanna auf den Ruf der heiligen Jungfrau: „Wie kann ich solcher That mich unterwinden .....!“ Die Antwort der Heiligen bezeichnet die Bedingung, unter der Johanna das Herrliche leisten kann: „Eine reine Jungfrau vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden, wenn sie der ird'schen Liebe widersteht ....“ Zuletzt öffnet Maria Johannas Auge zu noch höherem Schauen; sie sieht den offenen Himmel voll von Engeln (vergl. IV, 1: „Ach, ich sah den Himmel offen und der Sel'gen Angesicht“). — Im Gegensatz zu der Jungfrau Maria stellt sich Johanna nach der Berufung durch die Heilige nicht in williger Demut Gott als Organ seiner göttlichen Kraftwirkung zur Verfügung. Maria beugt sich in den Worten: „Ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, was du gesagt hast.“ Johanna verweigert den dienenden Gehorsam; sie ist nicht bereit, aufzustehen, die Herde zu verlassen und die Fahne und das Schwert zu nehmen. Der innere Grund dieser Verweigerung ist Mißtrauen in die eigene Kraft. Auch eine zweite Erscheinung der heiligen Jungfrau führt zu keinem anderen Ergebnis. Bei der dritten Erscheinung, bei der Johanna wiederum die ihr angetragene Sendung nicht angenommen hat, ergrimmt Maria, ähnlich wie Gott zornig ward, als Mose ihm ablehnend geantwortet hatte: „Mein Herr, sende, welchen du senden willst“ (Exodus 4, 13 f.); Maria schilt Johanna, weil sie durch Verweigerung des duldenden und dienenden Gehorsams die Pflicht des Weibes verletze. Mit dem Verheißungswort: „Die hier gedienet, ist dort oben groß“, schließt Maria ihre Rede, um dann, zur Bestätigung dieses Wortes, das Gewand der Hirtin fallen zu lassen und als Himmelskönigin sich zu offenbaren. Man beachte die Reihenfolge der Ereignisse bei der dritten

Erscheinung: Maria erscheint als Hirtin — sie ruft wiederum: „Steh auf, Johanna! Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft.“ — Johanna antwortet dem Rufe nicht — darob zürnt die Heilige, schilt sie und kehrt in den Himmel zurück (ascensio!), der Jungfrau gleichsam die Perspektive in den Himmel öffnend. Wie nun Mose, nachdem Gott zornig über ihn geworden war, stillschweigend Gott gehorsam wurde, so ist auch offenbar die Jungfrau, nachdem sie den Zorn der Heiligen erfahren hatte, gehorsam geworden und hat „den furchtbaren Beruf“ auf sich genommen (vergl. IV, 1: „Mußtest du ihn auf mich laden, diesen furchtbaren Beruf!“ — „Doch du rissest mich ins Leben, in den stolzen Fürstensaal“). —

In welchem Verhältnis steht nun die Erzählung Johannas in unserer Szene zu ihrer Erzählung im Prolog? Handelt es sich in den beiden Fällen um denselben Vorgang, so daß man einen Widerspruch zwischen den beiden Darstellungen feststellen müßte, bei dem man etwa dichterische Zwecke als Erklärung und Rechtfertigung ansehen dürfte (s. Düntzer, S. 152)? Oder sind die beiden Vorgänge verschieden? Man sollte sich hüten, einem Dichter, wie Schiller, leichthin einen so faustdicken Widerspruch schuldzugeben, zumal da der Dichter beide Vorgänge neben einander stellt: „Hätt' es nie in deinen Zweigen, heil'ge Eiche, mir gerauscht! Wärst du nimmer mir erschienen, hohe Himmelskönigin!“ Schon wenn eine ernstliche Verhandlung über das Verhältnis der beiden Erzählungen notwendig ist, muß dem Dichter der schwere Vorwurf einer Unklarheit an entscheidender Stelle gemacht werden. Meines Erachtens ist aber das Verhältnis beider Vorgänge zu einander klar. Der erste Ruf des Himmels an Johanna ergeht durch die Jungfrau Maria; durch Maria erfährt sie den göttlichen Befehl und auch die Bedingung, unter der sie die ihr befohlene Großthat vollbringen kann. Nach den Erscheinungen der Maria ist Johanna entschlossen, der göttlichen Berufung Folge zu geben. In diesem Zustande innerer Bereitschaft empfängt sie aus dem Rauschen der Eiche heraus den Befehl Gottes. Nach dem mehr einleitenden „Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen“, legt Gott ihr „den Bund“ auf (s. oben S. 151). Das, was Maria ganz allgemein als die Bedingung für das Vollbringen herrlicher Thaten bezeichnet (die reine Jungfräulichkeit) ist in dem „Bunde“ die göttliche Forderung, auf die sich Johanna verpflichten muß; die allgemeine Versicherung: „Eine reine Jungfrau vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden“, ist in spezialisierter Fassung die göttliche Verheißung. Der tragische Konflikt der J. v. O. ist auf der Voraussetzung eines bindenden Vertrages aufgebaut; dieser Vertrag konnte erst geschlossen werden, als Johanna bereit war, den Beruf der Gottesstreiterin auf sich zu nehmen. War aber der Vertrag geschlossen, so mußte noch der Zeitpunkt bestimmt werden, in dem Johanna ihre Mission antrat; das geschah durch „das Zeichen“, das Gott verheißen hatte. Drei göttliche Kundgebungen sind es mithin, die Johanna empfängt: 1. die Marienerscheinungen, 2. die

Gottesoffenbarung und 3. das Zeichen. Zuerst erfährt sie, was sie thun soll, sodann, wie sie es thun soll, endlich, wann sie es thun soll; bei der ersten Verkündigung tritt der himmlische Lohn („die Krone") in Sicht, bei der zweiten der irdische Lohn („die kriegerischen Ehren").

c) Der König fühlt gegenüber der Fülle der göttlichen Gnade, die ihm in Johanna gleichsam leibhaftig entgegentritt, seine Unwürdigkeit; aber eben dies Gefühl der Unwürdigkeit, die Demut der Selbsterniedrigung, ist der Grund, daß Gott ihn erhöht hat. — In der stichomythischen Wechselrede zwischen Karl und Johanna stechen die Zaghaftigkeit der Frage und die Kühnheit der Antwort scharf gegen einander ab. — Die gläubige Begeisterung der Ritter, deren Sprecher Dunois und La Hire sind, fordert Johanna als Führerin im Streit; der König überträgt ihr die höchste Kriegsgewalt. — Die Waffen, die Johanna verlangt, sind eben die, deren Bild ihr Maria gezeigt hatte; Schiller benutzt die Überlieferung, und so kommt eine gewisse Ungleichmäßigkeit zu stande: Das Schwert, das Maria der Jungfrau gezeigt hat, existiert bereits; seinen Fundort giebt der Geist der Jungfrau an. Die Standarte hingegen muß erst nach dem Modell angefertigt worden, das Johanna gesehen hat; ebenso läßt Mose den Tempel nach dem Modell bauen, das ihm Gott gezeigt hat. — Die höchste Anerkennung der Heiligkeit „des heiligen Mädchens", „der heiligen Prophetin" liegt in den demütigen Worten des Erzbischofs: „Wir sind Unwürdige und Sünder." Johanna aber hat sich vor ihm gebeugt und um seinen Segen gebeten; nun erhebt er sie über sich. — —

Szene 11.

Obenhin angesehen, scheint in unserer Szene das Interesse sich nicht auf der Höhe, wie bisher, zu halten, sondern zu sinken; in Wahrheit steigt es. Würde der Vorhang nach den Worten des Erzbischofs fallen, so würde der Aktschluß lyrisch sein; der Dichter aber bedurfte einen dramatischen Schluß, der in den II. Aufzug hinüberführt; die Phantasie wird gerade durch den Schluß unserer Szene „zur Vorbildung des Kommenden aufs lebhafteste angeregt" (Viehoff). Gleichzeitig mit dem Herold bricht die Jungfrau an der Spitze des Heeres auf; die Schlußworte versetzen uns auf den Schauplatz der zukünftigen Heldenthaten Johannas: „Denn eh' du noch das Lager magst erreichen und Botschaft bringen, ist die Jungfrau dort und pflanzt in Orleans das Siegeszeichen"; vergl. den Schluß des Prologs. Die Szene setzt mit einem kräftigen Akkord ein; sie zeigt sodann Johanna in bedeutender Aktion, denn Johanna ist es, die über Krieg und Frieden entscheiden soll. Ihr Wissen von Salisburys Tode macht einen fast dämonischen Eindruck; man erfährt plötzlich, daß eben der Mann, der gleichsam durch seinen Herold spricht, in Wahrheit bereits im Tode verstummt ist. In sehr glücklicher Weise verwertet Schiller den Brief Johannas an den König von England (S. 132). Johanna tritt als Abgesandte des Himmels

dem König von England und den Reichsverwesern gleichsam persönlich entgegen, um von ihnen Rechenschaft zu fordern, sie vor die entscheidende Frage, ob Krieg oder Frieden sein soll, zu stellen und ihnen den göttlichen Ratschluß über Frankreich zu offenbaren.

Rückblick auf den ganzen ersten Aufzug. Der Schauplatz des I. Aufzuges steht im Gegensatz zu dem Schauplatz des Prologs; hier eine ländliche Gegend, dort das Hoflager des Königs. Auf beiden Schauplätzen spielt sich ein Friedensidyll ab, in das aber die schwere Not der Zeit hineingreift. — In der Phantasie wird der Zuschauer noch einmal auf den Schauplatz des Prologs versetzt (Sz. 10), der durch Johanna in ein neues Licht gerückt wird; er liegt nun nicht mehr in dem Zwielicht einer Stätte da, um die Himmel und Hölle sich streiten, sondern in dem vollen Lichte der Gottgeweihtheit.[1]) — Bereits im Prolog wurde der Blick auf den Schauplatz gerichtet, auf dem sich Karls Geschick entscheiden soll, d. h. auf Orleans; der Bericht des Ratsherrn (Sz. 3) deckt die entscheidenden Veränderungen auf, die sich auf diesem Schauplatz zugetragen haben. Ein Bild, nicht minder schmerzlich für den König, rollt La Hires Bericht auf (Sz. 5); das Bild endlich, das Raoul entwirft, fixiert in der glücklichsten Weise den Moment, in dem Frankreichs Glücksstern aufgeht. — Die Zeit der Handlung wird in der ersten Szenengruppe als eine entscheidende Krisis im Geschick Frankreichs und seines Königs charakterisiert; bereits scheint die Katastrophe unvermeidlich, da tritt der plötzliche Umschlag ein; allerdings ist noch nichts Entscheidendes gegen den Feind geschehen; aber es ist ein guter Anfang gemacht, der (nach dem Sprichwort) die Hälfte des Ganzen ist. Daß die Zukunft baldigst den Sieg bringen muß, dafür bürgt in gleicher Weise das prophetische Wort der Jungfrau, deren seherischer Blick sich vor unseren Augen bekundet hat, wie der erste wunderbare Sieg, wie die Begeisterung und der Glaube des Volkes und des Heeres. — Das Charakterbild der Jungfrau wird gemäß der im Prolog gemachten Anlage weiter ausgeführt; auch das leibliche Bild Johannas tritt wiederum in aller Anschaulichkeit hervor. Zu dem Bilde der in der Mitte ihrer Herden stehenden Hirtin und der kriegerisch beseelten Heldin, deren Auge blitzt und deren Wangen glühen (Prol. Sz. 2 und 3), tritt nunmehr das Bild der Kriegsgöttin (I, 9). — Die Signatur, die dem ganzen Wesen der Jungfrau aufgeprägt ist, kann man in Schillers Sinne als Majestät bezeichnen. Die Würde hat nach Schiller verschiedene Abstufungen und wird da, wo sie sich der Anmut und Schönheit nähert, zum Edeln, und wo sie an das Furchtbare grenzt, zur Hoheit; der höchste Grad der Würde ist Majestät. Würde, die sich der Anmut

---

[1]) „Und vor dem Dorf, wo ich geboren, steht
Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geschahn,
Und eine heil'ge Eiche steht daneben,
Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt."

nähert und sich mit ihr zu dem Gesamteindruck des Edeln verbindet, zeigt Johanna in ihrem Auftreten dem Könige gegenüber; Hoheit und Majestät aber kennzeichnet sie da, wo sie auf der Höhe ihrer Berufsaufgabe steht. Die Majestät, sagt Schiller, hält uns ein Gesetz vor, das uns nötigt, in uns selbst zu schauen; wir schlagen die Augen vor dem gegenwärtigen Gotte zu Boden. Majestät hat das Heilige; kann ein Mensch uns dieses repräsentieren, so hat er Majestät, und wenn auch unsere Kniee nicht nachfolgen, so wird doch unser Geist vor ihm niederfallen (Über Anmut und Würde S. 112 f.). — In der 10. Szene nennt Karl die Jungfrau „heilig Mädchen" und „heilige Prophetin", der Erzbischof „heilig, wunderbares Mädchen"; ihrer Heiligkeit gegenüber fühlt selbst der Erzbischof seine Sündigkeit; er bekennt: „Wir aber sind Unwürdige und Sünder." Wenn im Alten Testament das Volk Israel „heilig" genannt wird, so liegt darin 1. ein Entnommensein aus der Weltlichkeit, 2. ein Verhältnis besonderer Angehörigkeit auf Grund göttlicher Erwählung; beide Wesensmerkmale treffen bei Johanna zu. Im Namen Gottes befiehlt Maria der Jungfrau, ihr profanes, weltliches Geschäft zu verlassen und sich dem höheren „Geschäft" zu weihen, zu dem sie Gott auserwählt hat. — Durch die Berufung wird Johanna die Botin Gottes („die Jungfrau kommt vom Könige des Himmels"), das Organ des göttlichen Heilsratschlusses. Das erste Stück der ihr von Gott zur Ausrichtung ihres Berufes gegebenen Ausstattung ist der göttliche Geist, der ihr ein solches Wissen erschließt, wie es nur von Gott gegeben sein kann. Dazu kommt dann die Ausrüstung mit dem „Mut der Cherubim" (vergl. Sz. 9) und mit übernatürlicher Kraft (s. II, 8). Der Endzweck ihrer Berufung, ihre Berufsaufgabe, ist die Krönung Karls. Die Bedingung für die Erfüllung dieser Berufsaufgabe ist die Bewahrung der Keuschheit. — Der Beruf, den Johanna auf sich genommen hat, ist nicht ihre Wahl (vergl. IV, 1: „Doch du rissest mich ins Leben... Ach! es war nicht meine Wahl!"); es war „die überwältigende Nötigung" des göttlichen Rufes (I, 10; Prol. Sz. 4), die Johanna bestimmte, die übermenschliche Aufgabe auf sich zu nehmen; nicht nur, daß sie den Beruf sich nicht freierwählt, sie ist nicht einmal freiwillig auf den göttlichen Ruf eingegangen, sondern sie hat nur dem göttlichen Befehl nachgegeben. Im Vorblick kann darauf verwiesen werden, daß der Dichter Johanna auf eine Stufe führen wird, auf der sie sich durch eine freie sittliche That für ihren Beruf entscheidet und so ihren Anspruch auf die Prophetenrolle bewährt; der Weg zu dieser Höhe führt über einen Punkt, auf dem sich Johanna gegen ihren Beruf entscheidet. — In Johanna wirken göttliche Kräfte, die Kräfte einer höheren, übersinnlichen Welt; in ihr ist gleichsam Gott selbst gegenwärtig; zugleich aber wissen wir über ihr eben den Gott walten, der in ihr durch seinen Geist wirkt. (Eigentümliche Verwertung des Motivs der unsichtbaren Handlung.) — —

Am gewaltigsten wirkt Johannas Erscheinen auf Karl; aus seiner erträumten Welt, in die er sich und seine Ideale hinübergerettet hatte,

wird er durch die Schicksalsschläge in die rauhe, barbarische Wirklichkeit zurückgerissen; die Aufgabe, die ihm in dieser Welt gestellt wird, übersteigt seine Energie; der Gedanke, Gott sei wider ihn, den er hypothetisch bereits in seinem zweiten Gebet ausgesprochen hatte und der für ihn nach der Reihe der neuen Schicksalsschläge Gewißheit geworden war, bewirkt endlich eine völlige Willenslähmung. Diesem Gedanken hätte er nur entgehen können, wenn er, ebenso wie Johanna, von dem unendlichen Wert des einheimischen Königtums durchdrungen gewesen wäre (s. Prol. Sz. 3). Weil ihm dieses Wertbewußtsein abgeht, entflieht er von neuem der Wirklichkeit und phantasiert sich in ein schöneres Frankreich hinein. Würde ihm der Feind auch dies streitig machen, so würde er, ein Meister im Verzichten, sich mit der Existenz eines Privatmannes begnügen und sich an einem zufriedenen Sinn, der Zuneigung des Freundes und der Liebe seiner Agnes genug sein lassen. — Karl ist an sich keine geringwertige Natur, ja er besitzt unzweifelhaft auch Herrschertugenden von hohem Wert; aber er ist nicht der Mann, den die Zeit verlangt; die schwere Notlage seines Reiches verhindert, daß er leistet, was er leisten kann, und fordert, daß er leistet, was er nicht zu leisten vermag. Er war ein Romantiker auf dem Königsthron in einer Zeit, die eine Politik von Blut und Eisen forderte. Weder paßt er seine Natur den Verhältnissen, noch die Verhältnisse seiner Natur an; er vermag für sein Volk wohl zu leiden, aber nicht zu handeln; allenfalls ist er zu einem Kampfe bereit, wie ihn die Ritterehre fordert, aber nicht zu einem um jeden Fußbreit Landes ringenden Kampfe, wie ihn die Königsehre gebietet. So wenig übrigens Karl dazu befähigt ist, sich selbst durch eigene Kraft zu helfen, so sehr ist er dazu befähigt, die göttliche Hilfe zu erfahren; vor allem besitzt er jene Demut, die sich selbst erniedrigt und welche die Verheißung hat, erhöht zu werden. Im Glauben gewinnt er auch die Gewißheit, daß Gott für ihn sei; im Glauben faßt er wieder in dem Teile seines Landes Fuß, aus dem seine Gedanken bereits gewichen waren. — — In der allgemeinen Lage des Königs war ein schwerwiegendes Moment die Mutlosigkeit seiner Truppen: Bleiche Furcht lähmte die Heere; „ein Schrecken, wie von Gott herabgesandt“, hatte selbst das Herz der Tapfersten ergriffen (Prol. Sz. 3). Durch Johannas Sieg tritt ein völliger Umschwung ein: das Heer dürstet nach Gefechten, die Ritter sind voll Muts, die Feldherren begehren Johanna zur Führerin; das Wunder dieses Umschwungs ist eine Wirkung des Glaubens. — —

II. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. In dem Briefe an Goethe vom 26. Juli 1800 schreibt Schiller: „Was mich bei meinem neuen Stück besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht so, wie ich wünsche, in wenige große Massen ordnen will, und daß ich es in Absicht

auf Zeit und Ort in zu viele Teile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist." In der That kehrt die Handlung niemals auf denselben Schauplatz zurück; jeder Akt spielt an einem anderen, bisweilen von dem früheren weit entfernten Orte. Dazu kommen dann noch die Verwandlungen innerhalb der einzelnen Aufzüge. Bei diesen Verwandlungen bleibt die Einheit des Ortes im höheren Sinne gewahrt; in unserem Aufzug wird nach der 5. Szene die Perspektive auf eben das Lager geöffnet, in dem Sz. 1—5 spielen. — Wie zwischen dem Ende des Prologs und dem I. Aufzuge eine größere Zwischenzeit liegt, so auch zwischen dem I. und II. Aufzuge. In diese Zwischenzeit fällt die Einnahme Orleans'. Daß der Dichter dieses wichtige Ereignis beim Beginn des II. Aufzuges bereits geschehen sein läßt, ist (wie bereits bemerkt wurde) als nicht glücklich anzusehen, zumal da die Eroberung Orleans als der erste Punkt ihres prophetischen Programms hingestellt wird und Orleans eben die Stadt ist, vor der das Glück des Feindes scheiterte. — Die äußere Handlung rückt im II. Aufzuge ihrem Ziele um zwei Etappen näher: der Niederlage der Engländer vor Orleans folgt fast auf dem Fuße eine zweite Niederlage durch den Überfall des Lagers; der Herzog von Burgund, der den Engländern den Weg nach Frankreich bahnte, wird auf die französische Seite hinübergezogen. — Die tragische Idee tritt noch immer nicht in Sicht, obwohl die Szenen 6—8 der Vorbereitung auf die tragische Wendung dienen. — Durch die Verwandlung zerfällt der ganze Aufzug in zwei Szenengruppen: 1—5 und 6—10. Die erste Szenengruppe gewährt in den Szenen 1—3 einen Einblick in die äußere und innere Lage der Feinde Frankreichs, wie sie sich infolge der Niederlage vor Orleans gestaltet hat; ein Schrecken, „wie von Gott herabgesandt", hatte früher das französische Heer gelähmt, so daß „der Führer Mut" und „der Helden Arm" nichts vermochte. Jetzt hat sich das Verhältnis umgedreht: Die Heere des Feindes stehen wie unter einem Zauberbanne, und man ahnt, daß selbst ein Talbot diesen Bann nicht brechen kann; so dient die erste Szene der 4. und 5. als Exposition. Der Zank der Führer aber bereitet auf den völligen Bruch zwischen Burgund und England vor (Sz. 10). Sz. 2 und Sz. 10 sind Parallelszenen. Sz. 3 gewährt Einsicht in den Plan der englischen Führer. — Wenige Augenblicke später ist dieser Plan durch den Überfall des Lagers vereitelt (Sz. 4 und 5). — — Die zweite Szenengruppe zeigt Johanna in einem doppelten Kampfe, im Kampf des Schwertes und im Kampf des Wortes. Sz. 6—8 und Sz. 9 und 10; zwischen beiden besteht eine Art antithetischer Parallelismus.

Im Gegensatz zum I. Aufzug ist der II. voll dramatischen Lebens. Charakteristisch für den II. Aufzug ist der Reichtum an Wortkämpfen: Es kämpfen mit einander Burgund und die englischen Heerführer, Isabeau und die Feldherren; Montgomery und Johanna, Johanna und Burgund.

I. Szenengruppe.

(Sz. 1—5.)

Szene 1—3.

Sz. 1. Im Prolog und im I. Aufzuge hat der Dichter alles gethan, um der Stadt Orleans das Interesse des Zuschauers zu sichern; die Schilderung Bertrands (Prol. Sz. 3), die Botschaft des Ratsherrn (I, 3) und die Meldung des Herolds (I, 11) erhalten ihm die kritische Lage der Stadt gegenwärtig, an deren Schicksal das Schicksal Frankreichs gebunden ist. Neben den Unglücksbotschaften gehen die Heilsverkündigungen der Jungfrau. So hatte sie bereits Prol. Sz. 3 geweissagt: „Vor Orleans soll das Glück des Feindes scheitern." Beim Beginn unseres Aufzugs ist das Glück bereits gescheitert: Johanna hat einen Angriff auf das Lager der Feinde gemacht, das sich der Dichter offenbar südlich von der Loire denkt; bei diesem Angriff geriet der zuerst angegriffene Flügel, auf dem die Burgunder standen, ins Weichen; bald war das Fliehen allgemein, denn ein panischer Schrecken ergriff das ganze Heer. Fliehend ging man über die Loire zurück, so daß also der II. Aufzug nördlich von der Loire spielt. Die erste Szene zeigt den Moment, in welchem die Flucht zum Stehen kommt; eine von Felsen begrenzte Gegend erklärt der besonnene Talbot als geeignet für ein festes Lager. Die Exposition dessen, was geschehen ist, giebt der Dichter in dem Zank der Feldherren. In diesem Zank der Feldherren, der sich aus der Situation entwickelt, explodiert die Zwietracht, die sich schon seit längerem zwischen den englischen Heerführern und Burgund gebildet hatte.[1]) Diese Zwietracht war geschärft durch den Streit um Orleans; mit Burgund hatte der Graf von Rochepierre eben jenen Vertrag geschlossen, von dem der Ratsherr (I, 3) berichtet; die englischen Heerführer aber hatten diesem Vertrage aus „Neid" nicht zugestimmt, vielmehr war der Sturm auf die Stadt vorbereitet; zuvor jedoch hatte man den Herold ausgesandt, um mit Karl zu unterhandeln. — Die Heftigkeit der Vorwürfe, welche die Feldherren einander machen, zeigt die Unhaltbarkeit eines Bündnisses zwischen den Streitenden. Die englischen Feldherren beschuldigen den Herzog der Feigheit und des Verrates, der Herzog beschuldigt die Engländer der Habsucht, des Neides und vor allem der Undankbarkeit.

Bedeutsam tritt bereits hier der Unterschied in der Auffassung hervor, welche die Feldherren von Johanna haben. Burgund sieht in ihr ein Werkzeug des Teufels, für die englischen Feldherren ist sie nur ein Weib, das durch den Aberglauben zu einem Schreckgespenst geworden ist.

---

[1]) Karl I.: „Auch von der Feinde Zwietracht hoff' ich viel.
Denn mir ist sichre Kunde zugekommen,
Daß zwischen diesen stolzen Lords von England
Und meinem Vetter von Burgund nicht alles mehr
So steht wie sonst . . . ." (I, 4).

Einzelnes. „Warum entging uns Orleans" u. s. w., s. oben S. 133. Die ablehnende Haltung, welche der Reichsverweser Bedford beobachtete, als der Herzog v. B. die Herrschaft über Orleans annehmen wollte, wurde die Ursache für den Abzug der burgundischen Truppen. — „Doch that's euch sehr um unsre Freundschaft not" u. s. w. Philipp von B. trachtete nach dem Besitz der wertvollen Provinzen Hennegau und Holland; seine Pläne wurden vernichtet durch die Ehe, welche die Erbin dieser Provinzen, Jakobäa, mit dem Herzog von Glocester, dem Bruder Bedfords, einging. Bedford, der die Unentbehrlichkeit des mächtigen Bundesgenossen erkannte, that alles, um den schwer gereizten Philipp der englischen Sache zu erhalten. Nachdem die Ehe Glocesters mit Jakobäa vom Papste als ungültig erklärt war, veranlaßte er den Herzog zum Verzicht auf seine Gemahlin, die dann später (1428) gezwungen wurde, dem Burgunder vertragsmäßig das Recht auf ihr Erbe zuzuerkennen. —

Sz. 2. Einführung der Isabeau. Ihr Auftreten ist vom Dichter sorgfältig vorbereitet; er hat sie dem Zuschauer bereits in zwei bedeutenden Situationen gezeigt (Prol. Sz. 3 und I, 5). — Unsere Szene ist zweiteilig. Der Schluß des ersten Teiles ist durch die Bildung einer Gruppe markiert: Burgund und Talbot umarmen einander unter den Augen der Königin; der Text zu dem Bilde ist das Wort Lionels: „Glück zu dem Frieden, den die Furie stiftet!" — Die beiden Frauengestalten des Stücks neben Johanna, die Sorel und Isabeau, sind vom Dichter auf Johanna hin angelegt. Das ergiebt sich vor allem aus der Verwandtschaft der Situationen, in die der Dichter die drei Frauen versetzt. So erscheinen die drei als Friedensstifterinnen (I, 5; II, 2; II, 9 und 10); so tritt in allen der Zug männlicher Heldenhaftigkeit zu Tage. Allerdings kommt es bei der Sorel nicht zu einem wirklichen Heldenwerden; sie ist nur potentiell Heldin, in Wirklichkeit aber hält sie sich innerhalb der Grenzmarken zarter Weiblichkeit und tritt hier zunächst in Gegensatz zu Johanna, bis diese aufhört, Heldin zu sein und Weib wird. Die Kontrastfigur zu Johanna schlechthin ist Isabeau, ein Charakter von unweiblichem, dämonischem Wesen. — Als Streitschlichterin ist Isabeau eine Frau von „klugen", „verständigen" Worten; sie steht richtend und schlichtend über den Parteien; es sind nicht irgend welche idealen Momente, die sie ins Treffen führt. Das Ziel der Königin mußte vor allem die Besänftigung Burgunds sein. So enthält denn der Vorwurf, den sie gegen Talbot, den Urheber des Zankes, richtet, zugleich eine volle Anerkennung der Verdienste Burgunds. Noch einmal allerdings fahren die Gegner wie mit scharfen Schwertern aufeinander ein. (Bemerke vor allem die bittere Sentenz Burgunds: „Wer treulos sich des Dankes will entschlagen, dem fehlt des Lügners freche Stirne nicht.") Aber dann faßt Isabeau den Herzog v. B. da, wo er allein zu fassen war, bei seiner Fürstenehre; zugleich mildert sie Burgunds Vergehen („Und ungerecht, ihr wißt es, macht das Unglück"). So weicht denn Burgund „der Notwendigkeit" und weigert seine Hand dem Gegner nicht, nachdem dieser, durch „Vernunft besiegt", ihm die Hand zum Frieden geboten hat. —

In einem eigenartigen Gegensatz zum ersten Teile der Szene steht der zweite Teil: dort versöhnt Isabeau die Streitenden, hier streiten die Versöhnten gegen die Friedensstifterin. — Wie sehr der antithetische Parallelismus zwischen Johanna und Isabeau vom Dichter beabsichtigt ist, ergiebt sich vor allem aus dem Anerbieten, das Isabeau den Feldherren macht: „Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer, ich will das eure führen, ich will euch statt einer Jungfrau und Prophetin sein." — Dies Anerbieten lehnen die drei Feldherren ab und zwar in der vom Dichter absichtlich gewählten Reihenfolge: Lionel—Talbot—Burgund. In den Streitreden stellen die Feldherren ihr Recht dem Unrecht Isabeaus entgegen. Entsprechend verbindet Isabeau mit der Verteidigung ihres Rechts den schonungslosen Nachweis der Rechtswidrigkeit des Kampfes, den die Engländer und Burgund gegen Karl führen. Die Gerichtete erhebt sich zur Richterin. Nachdem sie dann ihren Gegnern die Heuchlermaske der Gerechtigkeit abgerissen hat, deckt sie mit dämonischer Offenheit ihr eigenes inneres Wesen auf („Die Heuchelei veracht' ich. Wie ich bin, so sehe mich das Aug' der Welt"). — Die differentia specifica des Charakters der Isabeau ist Leidenschaft; leidenschaftlich ist ihr Haß gegen den eigenen Sohn, ein Haß, der selbst vor der Verfluchung nicht zurückbebt; leidenschaftlich ist auch ihre Liebe, der Gegenpol des Hasses, und zwar hat ihre Liebe die Gestalt der reinsinnlichen, begehrenden Liebe. Diese Liebe steht im Gegensatz zu der Liebe der Sorel und der Liebe Johannas.

Gut macht Eysell darauf aufmerksam, wie Sz. 1 und 2 den Charakter förmlicher Gerichtsszenen tragen, in denen die Parteien einander verklagen und richten (S. 122). Charakteristisch ist dabei, daß die Streitenden in dem Unrecht haben, was sie für sich sagen, Recht dagegen in dem, was sie gegen den anderen geltend machen. Indirekt erhellt aus unseren Szenen die Gerechtigkeit der Sache Karls. —

Die 3. Szene ist eine Übergangsszene. In dem Kriegsrat tritt die Eigenart des zögernden Burgund, des thatendurstigen Lionel, des entschlossenen Talbot[1]) bezeichnend hervor. Für Lionel im besonderen ist noch die Empfindlichkeit seines Ehrgefühls charakteristisch (vergl. auch schon Sz. 1); für Talbot die Nüchternheit und Klarheit seines Plans. — Die Worte Talbots: „Stellt sie sich unserm tapfern Schwert, nun dann, so hat sie uns zum letztenmal geschadet", sowie die Worte Lionels: „Und mir, mein Feldherr, überlasset dies leichte Kampfspiel", enthalten eine tragische Ironie. Die letzten Worte Talbots spannen gleichsam das Gemüt des Zuschauers ab; er begleitet, wie Viehoff sagt, die Feldherren zur Ruhe. Um so überraschender wirkt das Erscheinen Johannas.

[1]) Talbot: „Es ist beschlossen. Morgen schlagen wir."

Szene 4 und 5.

Johanna erscheint mit der Fahne, im Helm und Brustharnisch. Zum erstenmale sieht man die Heldin in dem vollen, heiligen Waffenschmuck; beim Erwachen des Heldengeistes (Prol. Sz. 3) trug sie nur den Helm, in dem Treffen bei Vermenton (I, 9) erschien sie im Helm und mit der Fahne in der Hand. Die Situation, in der sie erscheint, ist der in der Schlacht von Vermenton gleich: Johanna trägt die Fahne dem Heere voran zum Siege. Das ist die Situation, in der die geschichtliche Jeanne Darc Frankreichs Retterin geworden ist (s. oben S. 132). Es ist eine einschneidende Abweichung von der Geschichte, daß die Schillersche Johanna auch das Schwert führt und Feinde tötet. Ihr ganzer Charakter wird dadurch wesentlich verändert (s. unten zu Sz. 6—8). — Das, was Johanna in den Kampf treibt, ist nicht eigenes Wollen, sondern der Geist Gottes, dem gegenüber Johanna selbst das Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit besitzt. Der Geist Gottes, der alles Thun der Jungfrau gesetzmäßig bestimmt, ist nicht etwa mit dem Geiste der Jungfrau eine Natureinigung eingegangen, er nimmt auch nicht etwa als neues Lebensprinzip die Stelle des Geistes derselben ein, sondern in echt biblischer Weise ist der Geist die Kraft des transscendenten Gottes, die dem Herzen der Jungfrau einwohnt. Die Jungfrau, die in den Kampf stürmt, ist nicht sie selbst, sondern ein vom göttlichen Geiste getriebenes Wesen ohne Eigenwollen. „Der Pfeil muß fliegen, wohin die Hand ihn seines Schützen treibt." — Die Glaubensgewißheit: „Nicht heut', nicht hier ist mir bestimmt zu fallen", quillt aus dem Bewußtsein ihrer göttlichen Sendung.

In Sz. 5 veranschaulichen die Worte der Fliehenden den Eindruck, den Johannas Erscheinen auf das englisch-burgundische Heer macht („Der Teufel hilft ihr!"). Inmitten der allgemeinen Flucht und Furcht steht Talbot fest und furchtlos, wie ein einsamer Fels; ihm ist „die Unbezwingliche", „die Schreckensgöttin" nichts als „eine Gauklerin, die die gelernte Rolle der Heldin spielt". Diese Leugnung des Dämonischen ist selbst dämonisch.

II. Szenengruppe.

(Sz. 6—10.)

Szene 6—8.

Die Hauptszene, d. h. die 7. Szene, wird von zwei Monologen eingerahmt; der erste derselben ist eine Art „Vorspiel" auf die Haupthandlung, der zweite eine Art „Nachspiel". Die 7. Szene, die nach homerischem Muster gearbeitet ist, trägt epischen Charakter. — Die Perspektive auf das in vollen Flammen stehende englische Lager und die düstere Beleuchtung geben der Szenenfolge etwas Unheimliches und Schreckliches.

Szene 6. Der vom Schlachtfelde sich in die unwiderbringlich verlorene Heimat sehnende Montgomery ist ein Bild des Rührenden, die aus den Flammen des Brandes wie ein Nachtgespenst aus dem Rachen der Hölle sich hervorhebende Jungfrau ein Bild des furchtbar Erhabenen; in ihrer Furchtbarkeit sehen wir sie mit den Augen Montgomerys, dem in ihr das unerbittliche Schicksal naht. Das Dämonische in der Erscheinung Johannas malt der Dichter meisterhaft durch die actio in distans, die von ihr ausgeht; Montgomery ist wie von magischen Banden gefesselt; ihr Auge ist es, das die Zauberwirkung auf ihn ausübt (vergl. das homerische *θέλγειν*). In Montgomery ist gleichsam die Furcht personifiziert, die das englische Heer vor Johanna empfand. Sehr bedeutsam ist die szenische Bemerkung: „Johanna thut einige Schritte ihm entgegen und bleibt wieder stehen.“ Die Ursache dieses Stillstehens erkennt man aus Sz. 8; hier bekennt Johanna: „In Mitleid schmilzt die Seele, und die Hand erbebt, als bräche sie in eines Tempels heil'gen Bau, den blühenden Leib des Gegners zu verletzen.“ Das, was Johannas Schritte hemmt, ist Mitleid mit dem blühenden Gegner, der das Opfer ihres Schwertes werden muß. In diesem Augenblick ist Johanna die Hirtin mit weicher Seele, ihr Herz ist dem Erbarmen offen. Als dann aber Montgomery auf sie zugehen will, tritt sie ihm rasch entgegen und fällt sein Todesurteil: „Du bist des Todes“; ihr Herz ist mit Unerbittlichkeit bewaffnet (s. Sz. 8); während der ganzen Dialogszene ist ihre Seele jeder Regung von Mitleid verschlossen.

Szene 7. Johanna und Montgomery. Dem Schwerterkampf geht ein Wortkampf voraus; Montgomery kämpft mit Johanna um sein Leben. — Die Stimmung des Zuschauers ist bereits mit den ersten Worten Johannas gegeben: „Du bist des Todes!“ Keinen Augenblick weicht das Gefühl, daß der Jüngling hier einer unerbittlichen, dira necessitas gegenübersteht. Montgomery freilich sieht nur das, was vor Augen ist, eine Jungfrau mit sanftem Blick und lieblicher Gestalt; er weiß nicht, daß die Jungfrau jetzt willenloses Werkzeug einer überirdischen Macht ist, daß sie jetzt nicht sie selbst sein darf. Er meint, sie dürfe ihn um Lösegeld freigeben; aber sie ist durch furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet, mit dem Schwerte alles Lebende zu töten, das ihr der Schlachtengott entgegenschickt.[1] Er beschwört sie bei der Milde ihres Geschlechts, aber sie ist jetzt nicht Weib, und unter ihrem Panzer schlägt kein Herz (vergl. IV, 1). Er ruft sie bei „der Liebe Bündnis“ an, aber sie weiß nichts von Liebe. (In den Worten: „Und nimmer kennen werd' ich ihren eiteln Dienst“ liegt eine furchtbar tragische

[1] Es muß als ein technischer Fehler Schillers bezeichnet werden, daß der Zuschauer erst hier von dem „furchtbar bindenden Vertrag“ hört. Allerdings hat Maria befohlen: „Dieses Schwert umgürte dir. Damit vertilge meines Volkes Feinde...“ Aber weder in der Erzählung Johannas (I, 10), noch sonstwo tritt das Vertilgen, und zwar das bedingungslose Vertilgen, als eine Vertragsbedingung heraus.

Ironie.) — Sprach bisher die Gottgesandte aus Johanna, so erregen die beiden letzten Bitten Montgomerys in Johanna den heiligen Zorn der Patriotin; die ersten drei Bitten schlagen im Herzen Johannas Saiten an, die zur Zeit überhaupt nicht tönen; in den beiden letzten Bitten berührt Montgomery mit unvorsichtiger Hand Saiten, die gegen jede Berührung äußerst empfindlich sind. Johanna steht in der furchtbaren Majestät der Rächerin da, die an den Engländern rächt, daß sie in Frevelmut (ὕβρις) die gottgesetzte Länderscheide überschritten und das sacrilegium eines Einbruchs in das heilige Frankreich begangen haben. Wie die Töne eines „dies irae“ müssen die Worte Johannas dem Jüngling geklungen haben. Er weiß jetzt: „O ich muß sterben! Grausend faßt mich schon der Tod.“ — — Dem vor dem Tode zaghaft zitternden Montgomery fehlt die Erhabenheit der Fassung; er vermag nicht das Unvermeidliche mit Würde zu tragen. Zu der Höhe eines Standortes, auf welchem der Mensch seine Freiheit behauptet, indem er will, was er muß, versucht Johanna den Jüngling zu heben; sie gewährt ihm einen Einblick in ihr eigenes ungleich schwereres Geschick: in diesem ihrem Geschick waltet nichts als ein Muß, kein freies Wollen, kein eigenes Wählen; sie mußte die Heimat und das Vaterhaus verlassen, sie muß den Tod verbreiten, sie wird, ohne den Tag der Heimkehr gesehen zu haben, sterben müssen. Und doch nimmt sie ihr Geschick ohne Ausbeugen mit Ergebung hin. — Die Erkenntnis, es mit Fleisch und Blut zu thun zu haben, entflammt in Montgomery den Heldenmut; nicht als Bittflehender wie Lykaon, sondern als Held fällt er von der Hand der Heldin.

Szene 8. In der Form einer Anrede an Maria bringt der Epilog eine Reflexion der Heldin über sich selbst. Der Dualismus zwischen dem Eigenwesen Johannas und dem, was sie unter dem Allmachtwirken des Geistes ist, tritt grell heraus. Ehe „es not thut“, ist ihr Arm kraftlos, und ihr Herz schmilzt in Mitleid; wenn es not thut, ist die Kraft ihr da, und ihr Herz ist mit Unerbittlichkeit bewaffnet; dabei handelt es sich nicht um einen Übergang aus einem Zustand in den andern, sondern um einen völligen Bruch, um einen unvermittelten Sprung. — —

Man hat die Montgomery-Szenen getadelt, weil sie durch ihren epischen Charakter aus dem Rahmen des Dramas heraussträten. In der That berührt die auch durch die metrische Form des jambischen Trimeters ausgezeichnete Szenengruppe wie ein aus epischem Gewebe herausgeschnittenes und in das dramatische Gewebe hineingeflicktes Stück. Die epische Ausführlichkeit, um nicht zu sagen Behaglichkeit, mit der namentlich die Szene 7 behandelt ist, steht im Widerspruch mit der Unruhe der Spannung, in die der Zuschauer vom Dichter versetzt ist (s. Sz. 4), vor allem aber mit der Situation, die der Heerführerin ein so langes Verweilen bei einem Feinde geradezu verbietet. Ein streng geradliniger Fortgang der Handlung ist endlich auch noch aus einem andern Grunde geboten: Die Wechselreden der 7. Szene legen sich zwischen den Ent-

schluß Johannas, Montgomery zu töten, und die Ausführung des Entschlusses; während des ganzen Zwiegesprächs ist Johannas Herz mit Unerbittlichkeit gewaffnet, und kein Gedanke des Mitleids steigt in ihr auf. Diese Vorstellung von Johanna ist aber schlechtweg unerträglich, da man sich das Herz Johannas vielleicht für die kritischen Momente des eigentlichen Kampfes, aber nicht für eine breit ausgesponnene Szene vor dem Kampfe unempfindlich denken mag. „Vielleicht" — näher zugesehen indes, erscheint es unmöglich, der mitleidslos Blut vergießenden Johanna die vom Dichter für sie beanspruchte Sympathie entgegenzubringen. Während die geschichtliche Jeanne Darc die Ihrigen zum Siege führte, indem sie die heilige Fahne dem Heere in das blutigste Kampfgewühl und gegen die festesten Bollwerke vorantrug, ist Schillers Johanna „ein weiblicher Achilles". Der Grund für diese Änderung liegt nach Hoffmeister in der Unmöglichkeit, die Johanna der Bühne anders als kämpfend zu denken; das müßige Zuschauen würde ihren Heldencharakter aufheben (IV, 354). Es ist indes nicht ersichtlich, warum das Heldentum der geschichtlichen Johanna nicht auf die Bühne hätte verpflanzt werden dürfen. Die Verteidigung der Schillerschen Änderung bei Hoffmeister beruht auf einem schweren Mißverständnis der dichterischen Absicht. Nach Hoffmeister steigert Johannas religiös-patriotische Begeisterung ihren Nationalhaß in dem Grade, „daß sie sich berufen wähnt (!), schonungslos jeden Engländer zu töten"; in Johanna artet die höchste religiöse und politische Begeisterung in blutigen Fanatismus aus, und um sich selbst zu verstehen und zu rechtfertigen, muß sie ihre Göttin barbarisch machen (!); sie folgt einem fremden mißverstandenen (!) Gottestrieb (S. 354 f.). Es bedarf keines Beweises, daß Johanna wirklich berufen ist, jeden Engländer zu töten, daß ihre Göttin wirklich barbarisch ist, daß sie einem wohlverstandenen Gottestrieb folgt. Weil dem aber so ist, kann die Abweichung Schillers nur als eine schwere Schädigung seines eigensten Interesses bezeichnet werden. Der Dichter tritt völlig aus der Analogie mit dem biblischen Prophetentum heraus; denn nirgends facht der Geist Gottes die Propheten zu blutigem Fanatismus an, und nirgends verkehrt er edle Triebe einer Menschenseele in ihr Gegenteil. Hätte der Dichter in der geschichtlichen Jeanne Darc eine so unlautere, fast diabolische Begeisterung gefunden, so hätte man erwarten dürfen, er werde durch eine Reinigung dieser Begeisterung die Heldin uns sympathisch machen. Das gegenteilige Verfahren muß Antipathie erwecken; diese Antipathie trifft zunächst „die Götterstimme", die Johanna treibt, würgend den Tod zu verbreiten, und die heilige Jungfrau, die durch Johanna die Feinde tötet (III, 7), dann aber auch die Jungfrau selbst, die sich dieser Götterstimme und dieser heiligen Jungfrau gegenüber rein leidend (mere passive) verhält.

Ein unberechtigter Vorwurf gegen den Dichter ist es, wenn man unsere Szenenfolge eine zwecklose, ja zweckwidrige Episode genannt hat; dieselbe steht vielmehr in der engsten Beziehung zur Lionelszene und damit zur tragischen Grundidee. Die Szenen 6—8 bilden

eine Höhe in der Berufserfüllung Johannas; sie beweist ihren Berufsgehorsam, indem sie den furchtbar bindenden Vertrag erfüllt; in diesem Akte des Gehorsams hat sich Johanna völlig dem zwingenden Zuge des Geistes überlassen, ihr Herz hat sich nicht gegen die von ihrer Hand geforderte That aufgelehnt, obwohl es seiner eigensten Natur nach dem Mitleid offen steht. Im ausgesprochenen Gegensatz zu dieser Gehorsamsthat steht der Akt der Auflehnung gegen den sie beseelenden Gottesgeist in der Lionelszene. —

Szene 9 und 10.

Die Versöhnung zwischen Karl und dem Herzog von Burgund fand geschichtlich erst 1435 statt. Schiller folgt dem Vorgange Shakespeares (Heinrich VI., 1. Teil, III, 3), wenn er die Jungfrau mittlerisch die beiden versöhnen läßt. Zwar ist diese Versöhnung nicht ausdrücklich in dem göttlichen Auftrage als Aufgabe Johannas genannt, aber ohne Zweifel war für Frankreich wirkliches Heil, wie es doch die Jungfrau bringen sollte, nur möglich, wenn der unheilvolle Zwiespalt zwischen dem König und seinem ersten Pair beseitigt wurde. — Erschien Johanna in den Szenen 6—8 als eine Schlachtenjungfrau, so waltet sie jetzt als Friedensengel. Beidemal siegt sie, und zwar ist es derselbe eine Geist, der in jenen Szenen sie zur Tötung Montgomerys fortreißt und der in unseren Szenen aus ihr redet („Höret und verehrt den Geist, der mich ergreift, der aus mir redet"). Mit Recht erinnert Eysell an Matth. 10, 19: „Wenn sie euch überantworten werden, so sorget nicht, wie oder was ihr reden sollt; denn es soll euch zu derselben Stunde gegeben werden, was ihr reden sollt; denn ihr seid es nicht, die da reden, sondern eures Vaters Geist ist es, der durch euch redet." Vergl. Johannas Wort: „Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd. Doch jetzt, da ich's bedarf, dich zu bewegen, besitz' ich Einsicht..." Auch hier ist also die Anschauung streng dualistisch. So wie das, was Johanna that, nicht ihr Werk war, so ist das, was sie redet, nicht ihre Rede. Was sie sagt, muß den Eindruck der Eingebung machen; eine Darstellerin, die es nicht versteht, beim Sprechen den Eindruck zu erwecken, als lausche sie auf die inspirierende Stimme, verfehlt ihre Rolle; nicht bestrickender Zauber menschlicher Art, sondern eine himmlische Gewalt gewinnt den Herzog; man muß das numen praesens spüren und verehren. — —

Burgunds Anschauung von Johannas Wesen verriet bereits der Angstschrei: „Die Höll' ist los, der Satan kämpft für Frankreich!" (Sz. 1). Unter dem Banne dieser Anschauung steht Burgund im Anfang unserer Szenenfolge; nach und nach weicht der Bann, bis er schließlich bekennt: „Mir sagt's das Herz, sie ist von Gott gesendet." Der Umschwung in seiner Anschauung von Johanna bedingt dann auch den Umschwung in seiner Stellung zu Frankreich. — Die Situation in der 10. Szene ist der Situation in der 2. Szene parallel: Dort wie hier

Streitende, dort wie hier zwei Gegner gegen den einen Burgund, dort wie hier endlich ein Weib als Friedensstifterin; aber dort eine Furie, hier die Gottgesandte. —

Deutlich tritt in der 10. Szene eine Steigerung heraus: Am erkennbarsten ist dieselbe in den Wirkungen, die Johannas Reden auf den Herzog ausüben. Ihrer ersten Rede gegenüber bewahrt er das Gefühl völliger Sicherheit („Verwahrt ist mir das Ohr vor deiner Rede Schlingen, und deines Auges Feuerpfeile gleiten am guten Harnisch meines Busens ab"); ihre zweite Rede hat dies Gefühl der Sicherheit bereits stark ins Schwanken gebracht; war es ihm vorher gewiß, daß Johannas Worte die Worte einer dämonischen Versucherin seien, so ist jetzt vor dem unmittelbaren Eindruck ihrer kindlich-unschuldigen Redeweise die Gewißheit seines bisherigen Urteils über Johanna gewichen („Wenn böse Geister ihr die Worte leihn, so ahmen sie die Unschuld siegreich nach"). Der Ausruf: „Zu den Waffen!" hat demgemäß in der zweiten Gegenrede einen ganz andern Sinn als in der ersten. Nach der dritten Rede Johannas endlich gelangt Burgund zu der Gewißheit, daß aus ihr der gute Gottesgeist spricht. Die Bewegung geht also von Gewißheit durch Ungewißheit zu Gewißheit hindurch. — Die Reden Johannas unterscheiden sich insofern, als die dritte im Gegensatz zu den beiden ersten von Johannas Person handelt; zu der Wendung auf ihre Person wird sie durch den Herzog veranlaßt, der in seinen Gegenreden nicht über den Inhalt ihrer Rede, sondern über sie, die Redende, reflektiert. In der ersten Rede bekämpft die Jungfrau den Haß des Herzogs gegen seine Landsleute mit der Liebe, die eben diese Landsleute ihm freiwillig entgegenbringen. Ist es hier die Vaterlandsliebe, an die Johanna sich wendet, so ist es in der zweiten Rede das Gerechtigkeitsgefühl, auf das Johanna zielt; daß aber auf Frankreichs Seite das Recht ist, beweist das Gottesurteil des eben gewonnenen Sieges. Wie sehr aber der Herzog für einen Appell an seinen Patriotismus und an sein Gefühl für Gerechtigkeit empfänglich war, bekundet Sz. 1 unseres Aufzugs. — Johannas dritte Rede hat den Charakter einer argumentatio. In derselben Weise, wie Christus Lukas 11, 14 fg. die Anklage seiner Gegner: „Er treibt die Teufel aus durch Beelzebub, den Obersten der Teufel" entkräftet, indem er auf den in dieser Anklage liegenden Widersinn verweist („Ist denn der Satanas auch mit sich selbst uneins, wie will sein Reich bestehen?") — so erweist Johanna aus dem Zweck ihrer Worte, daß sie gut sind; sind sie aber gut (so folgert sie weiter), so können sie nur von Gott kommen. Die Worte: „Der Länder und der Könige Geschick liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick", finden ihre Bestätigung III, 4. — —

Nach dem Urteil von Zeitgenossen sprach die geschichtliche Jeanne Darc über ihre Sendung groß und edel, sonst wie ein armes Kind des Volkes. Ihre Rede war ohne alle Deklamation und Empfindlichkeit, meist einfacher, der Sache angemessener Naturlaut (Hase).

Rückblick auf den ganzen II. Aufzug. Im Gegensatz zum Prolog und zum I. Aufzuge, in denen man vom Kriege nur hörte, versetzt uns der II. Aufzug in den Krieg selbst hinein. Der Dichter entrollt das Bild eines Feldherrnrates nach verlorener Schlacht, ferner das Bild eines nächtlichen Überfalls und endlich das Bild eines Zweikampfes mit bedeutsamem Hintergrund. Der Zuwachs an Personen ist bedeutend, da der Dichter erst jetzt das englisch-burgundische Heer und dessen Feldherren einführt. Dies Heer ist allerdings nicht mehr jenes Heer, vor dem „ein Schrecken, wie von Gott herabgesandt", einherging; der Glücksstern des Feindes hat seinen Zenith überschritten. Sein Heer hat vor Orleans eine verhängnisvolle Niederlage erlitten und steht unter dem Banne des Schreckens, der von der Jungfrau ausgegangen ist; dieser Schrecken erklärt die furchtbare Wirkung des Überfalls, der gegenüber selbst ein Talbot machtlos ist. — Inmitten des von dem „Phantom des Schreckens" entmannten Heeres steht scharf umrissen die eherne Gestalt Talbots, eine Verkörperung fest in sich ruhender, männlicher Kraft und kalter, nüchterner Besonnenheit; neben ihm, dem Manne, der Jüngling Lionel, eine Verkörperung aufglühenden Heldenmuts und leichtverletzlicher Heldenehre. Beide wissen sich „in einem ehrlich guten Streit begriffen". Hingegen fehlt dem Herzog von Burgund das gute Gewissen; er bekennt, seines Herrn gerechte Fahnen verlassen zu haben; der Zwiespalt zwischen Rachegefühl und Vaterlandsliebe, in dem er lebt, erklärt, wie es später zwischen ihm und Karl zur Versöhnung kommen kann. — Die Niederlage des englisch-burgundischen Heeres ist ein Akt der göttlichen Strafgerichtsbarkeit; Gott selbst erklärt sich für die gerechte Sache. Die Ungerechtigkeit der burgundisch-englischen Sache erhellt aus den Beweggründen der Feinde König Karls: Die Engländer strecken die Räuberhände nach Frankreich aus, ohne auch nur auf einen Fußbreit Landes Recht zu haben; der Burgunderherzog rächt den Mord seines Vaters, dabei aber verkauft er sein Vaterland dem Reichsfeinde; Isabeau endlich rächt sich an ihrem Sohne. Alle drei freveln: die Engländer wider Gottes Ordnung, der den Völkern gesetzt hat, wo und wie weit sie wohnen sollen, Philipp v. B. gegen das Vaterland, Isabeau gegen die natürlichste aller Pflichten, die Mutterpflicht. Nur das gemeinsame Ziel, die Vernichtung des Königs, hält die Verbündeten zusammen, die durch die wechselseitige Beurteilung und Verurteilung (Sz. 2) zeigen, wie sie einander durchschauen.

Durch den Gegensatz zu diesen Vertretern der ungerechten Sache gehoben, glänzt Johanna als Vertreterin der reinen Sache, für welche unsichtbar Gottes Engel streiten; auch sie rächt, aber nicht aus persönlichem Rachegefühl, sondern als das Organ des Gottes, der da gesagt hat: „Die Rache ist mein, ich will vergelten." Sie vertritt nicht ihre Sache, sondern die Sache ihres Gottes und die ihres Vaterlandes. Sie kämpft nicht für ihre Interessen, sondern um hohe, sittliche Güter. —

Der II. Aufzug bringt wesentliche Beiträge zur Charakteristik

der Jungfrau; der Dichter arbeitet in unserem Aufzuge das Bild des auserwählten Gottesrüstzeugs völlig heraus. Sie erscheint als das selbst- und willenlose Organ Gottes, sie ergiebt sich in unbedingter Hingabe dem übergewaltigen Willen Gottes. In ihr ist gleichsam Gott selbst gegenwärtig, durch seinen Geist hat er Wohnung in ihr gemacht; wie Paulus sagt: „Ich lebe, doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir,“ so kann sie sagen: Ich lebe, doch nun nicht, sondern Gott lebt in mir (Bellermann); ebenso gilt von ihr das Oxymoron: „Wenn ich schwach bin, so bin ich stark.“ Durch sie hindurch wirkt „die überschwengliche Kraft“ Gottes. Die Höhe des Aufzugs liegt in Szene 7, denn hier bekundet Johanna ihre völlige Leidentlichkeit gegenüber dem Zuge des Gottesgeistes. Im Prolog und im I. Aufzuge bewährt sich der Gottesgeist besonders als der Geist der Propheten; in der letzten Szene unseres Aufzugs als der Geist, der dem Menschen eingiebt, was er reden soll. In der Montgomeryszene aber als eine Kraft schlechthin. In der Schlußszene unseres Aufzugs ist Johannas Rede wie die eines Kindes, es ist die ihr eigene Redeweise, in der sie den ihr inspirierten göttlichen Gehalt ausspricht; hingegen sind die prophetischen Aussprüche, namentlich im Prolog, „Worte, die der heilige Geist lehret“. Ebenso wie die prophetischen Worte, sind auch die Thaten Johannas geistgewirkt; aber während der prophetische Geist in ihr nichts zu überwinden hat, wenn er ihre Seele in Besitz nimmt, so muß der Geist, der durch sie Thaten wirkt, erst ihr Schwächegefühl und vor allem die Regungen ihres Mitleids überwinden. — —

Die äußere Handlung ist im II. Aufzuge ihrem Ziele wesentlich näher gerückt: Das englisch-burgundische Heer, das bereits vor dem Beginn des Aufzugs eine schimpfliche Niederlage vor Orleans erlitten hat, wird im Lager überfallen und so verhindert, über die Loire wieder zurückzugehen; die entscheidende Wende im Kriege ist eingetreten. Dies das eine Ergebnis des Aufzugs. Das zweite Ergebnis ist die Versöhnung Burgunds. Frankreich ist wieder eins mit sich, und „nur Frankreich konnte Frankreich überwinden“; die Engländer sind auf sich selbst isoliert und haben nun den „Heerbann des gewaltig herrschenden Burgund“ gegen sich, der bis jetzt gemeinsam mit ihnen gegen Karl kämpfte.

III. Aufzug.

Vorblick auf den Aufbau und die allgemeine Gliederung. Wie der I. Aufzug in den II. übergreift, so der II. in den III.; am Ende des II. Aufzugs hat Johanna den Herzog von Burgund für die französische Sache zurückgewonnen, im Anfang des III. Aufzugs findet die feierliche Versöhnung statt. Vergl. Römpler S. 50. Die Schauplätze sind in der Richtung von Reims verschoben; die erste Szenen-

gruppe von Sz. 1—5 spielt sich am Hoflager des Königs zu Chalons ab, die zweite und dritte Szenengruppe (Sz. 6—8; 9—11) auf dem Schlachtfelde, das zwischen Chalons und Reims zu suchen ist. In bedeutsamer Weise eröffnet der Dichter in der letzten Szenengruppe den Fernblick auf die Türme von Reims; damit tritt das Endziel von Johannas Heerfahrt in Sicht. — Zwischen dem Ende des II. und dem Anfang des III. Aufzugs ist soviel an Zeit verstrichen zu denken, als der Vormarsch des königlichen Heeres nach Chalons erfordert; auch zwischen dem 5. und 6. Auftritt liegt eine kleine Zeitstrecke. — Die Abgrenzung der szenischen Einheiten ist nach dem Wechsel des Schauplatzes geschehen; jedoch gehören die beiden letzten Szenengruppen zusammen. Sie stehen im Kontrast zu der ersten großen Szenengruppe; in der letzteren ist der Krieg fast außer Sicht gerückt, während jene Szenen uns den Entscheidungskampf um Reims bringen. Den Übergang bildet Szene 5, in welcher der Krieg dem Friedensidyll ein Ende macht. — In der ersten Szenengruppe charakterisieren sich Sz. 1 und 2 als Eingangsszenen; sie haben den Zweck, auf die Haupthandlung in Sz. 3 und 4 vorzubereiten; die Stellung der vier Szenen ist die chiastische. Sz. 5 ist Übergangsszene. Die Höhe der Szenengruppe liegt in der 4. Szene und zwar im dritten Teile derselben: Johanna erfüllt die ihr von Gott auferlegte Vertragsbedingung, indem sie die Bewerbungen um ihre Hand und die Verlockungen zur Liebe zurückweist. Die zweite Szenengruppe hat ihren Schwerpunkt in der 6. Szene: Talbots Tod. Szene 7 reiht sich unmittelbar an, während Szene 8 wieder Übergangsszene ist. In der dritten Szenengruppe zeigt die 9. Szene Johanna auf dem Gipfel ihrer Berufstreue: Der Versuch der Hölle, sie ihrem Berufe abtrünnig zu machen, scheitert an ihrem Berufsgehorsam. Die unmittelbar darauf folgende (10.) Szene bringt die tragische Peripetie: Johanna bricht den Vertrag, indem sie in der Person Lionels den Mann liebt und den Feind schont. Szene 11 ist Ausgangsszene. — Mit der 10. Szene tritt das tragische Moment auf. Das Charakteristische bei dem Auftreten desselben ist das Plötzliche und das Unvermittelte. Die 10. Szene ist die Grenzscheide für das ganze Stück; bis hin zu dieser Szene ist die J. v. O. Drama, von nun an wird sie Tragödie. — —

I. Szenengruppe.
(Sz. 1—5.)

Szene 1 und 2.

Sz. 1. In der ursprünglichen, vom Dichter an Körner geschickten Handschrift fehlte die 1. Szene; Schiller schreibt über dieselbe an den Freund: „In der Johanna habe ich eine neue Szene zwischen Dunois und La Hire zu Anfang des III. Aufzugs gefunden, die mir sehr an ihrem Platze scheint. Was Dunois nachher bei Johannas Standeserhöhung sagt, erhält dadurch mehr Gewicht.“ —

Die früheren Aufzüge haben den Eindruck wiedergegeben, den Johanna auf Freunde und Feinde machte; jene standen ihr mit heiliger Scheu gegenüber, weil sie in ihr das Werkzeug Gottes sahen, diese mit einem Gemisch von Abscheu und Entsetzen, da sie ihnen das Werkzeug des Teufels war. Für beide war sie Trägerin überirdischer Wirkungen und nichts Anderes. — Für Dunois und La Hire hingegen ist sie zwar auch die Trägerin wunderbarer Wirkungen, die Gottesstreiterin, außerdem aber ist sie ihnen auch das begehrenswerte Weib; beide lieben das Weib, durch das die Gottheit so Großes wirkt; zwar sehen sie in ihr nicht nur das Weib (s. III, 4), aber sie sehen in ihr, trotzdem aus ihr des Himmels Herrlichkeit herausleuchtet, auch das Weib; sie schauen den Schatz göttlicher Wunderkraft, aber auch das herrliche Gefäß, welches den Schatz enthält. Sicher muß das Begehren der Gottgesandten als eine Profanierung des Heiligen gelten. Auffällig ist das Nebeneinander ehrfürchtiger Bewunderung und verlangender Liebe besonders bei dem einen der beiden Waffengefährten, die in unserer Szene wider einander stehen; bei Dunois liegt hart neben einer begeisterten Verehrung für die „Braut der reinen Engel", die in ihrer „Engelsmajestät" unendlich hoch steht, eine sinnlich gefärbte Liebe („doch wißt, eh' ich in eines andern Arm sie sehe —"). So sehr übrigens Dunois' Liebe eine sinnliche Beimischung hat, so ist doch der Grund ihrer Entstehung die heroische Kraft der Jungfrau, also das, was nicht eigenartig weiblich an ihr ist. Der Unterschied der beiden Werber erhellt am besten aus den Schlußworten der Szene: La Hire will den König, der stolze Dunois die Jungfrau selbst entscheiden lassen. — Bezeichnend für die Liebe Dunois' ist die Art ihrer Entstehung; sie ist das Produkt eines Augenblicks („Und in dem Augenblick gelobt' ich mir . . . als Braut sie heimzuführen"). Gleicht Dunois' Liebe zu Johanna hierin der Liebe Johannas zu Lionel, so wird die Gleichheit noch auffälliger dadurch, daß jene wie diese eine Erstlingsliebe ist. —

Die 1. Szene schlägt den Ton an, auf den der ganze III. Aufzug gestimmt ist, denn mit der 1. Szene tritt „das erotische Motiv" entscheidend auf. —

Sz. 2. Die 2. Szene bereitet auf die folgende Szene vor, deren Bedeutung durch sie erhöht wird. Das Stellen der Bedingungen, unter denen der Herzog zu seiner „Pflicht" zurückkehrt, die Art und die Zahl dieser Bedingungen zeigen das stolze Selbstbewußtsein Philipps. — Während das französische Volk, das dem Herzog begeistert huldigt, ganz in dem gegenwärtigen Augenblick aufgeht und Karl in die Zukunft schaut („Wir wollen nur in der Zukunft heitre Tage sehn") — klingt in dem weichen Herzen der Sorel die unglückliche Vergangenheit nach, welche der Szene voraufgeht. — Durch die Fensterschau des Erzbischofs wird die Handlung oben auf der Szene mit der Handlung unten verknüpft; vergl. Egmont IV, 2 und Wegweiser 1. Abt. S. 317 f.

Szene 3 und 4.

Sz. 3. Die Stimmung in der 3. Szene wird gegen das Ende hin immer ernster; die Höhe erreicht der Ernst in den Worten des Erzbischofs. Zwischen dieser ernsten Straf- und Mahnrede und dem fast tändelnden Wechselgespräch im Eingang besteht ein scharfer Gegensatz; den Übergang bildet die eigentliche Versöhnungsszene. Jenes Wechselgespräch bildet das heitere Vorspiel, die Rede des Erzbischofs das ernste Nachspiel zu dem Akte der Versöhnung. Der Schluß der Szene bereitet Johannas Auftreten vor. —

Eine der Bedingungen, die Philipp seinem König stellte, hatte dahin gelautet, „daß des alten Streits beim ersten Wiedersehn mit keinem Wort Meldung geschah". In der That wird im Anfang wenigstens des Streites nicht gedacht. — Die Peinlichkeit des ersten Wiedersehens überwindet der Herzog durch seine Courtoisie gegenüber der Sorel; die aufeinander folgenden Akte vertraulicher Begrüßung, zarter, mit fein pointiertem Wort begleiteter Aufmerksamkeit, bedeutsamer Huldigung bahnen die innere Versöhnung des Herzogs mit seinem König an. — Den Höhepunkt der Szene bildet die Versöhnung, dem Auge veranschaulicht durch die Umarmung der beiden Fürsten. — Der Erzbischof, der seine tiefe Bewegung bereits vorher in Simeonsworten bekundet hatte, verbindet in seiner Rede (ähnlich dem antiken Chor, wie man bemerkt hat) mit der freudigen Vorschau auf Frankreichs wiederkehrendes Glück die schmerzliche Rückschau auf das unwiederbringlich Verlorene, um daran die Warnung vor dem Dämon des Krieges zu knüpfen. Die letzten Worte seiner Rede lenken die Aufmerksamkeit der Jungfrau zu, deren Werk die Versöhnung war; seine Antwort auf die Frage des Königs: „Wo ist Johanna?" malte den Seelenzustand, in dem Johanna zur Zeit befangen ist, und bereitet so auf das Folgende vor.

Sz. 4. Der Accent liegt in der 4. Szene auf dem letzten Teile, der Ablehnung der Werbungen. Charakteristisch für die Szene ist die Verschiedenartigkeit der in ihr einander folgenden Vorgänge. So verschiedenartig indes die einzelnen Handlungen sind, so meisterhaft sind die Übergänge von einer zur anderen. (Vergl. Viehoff S. 88.) Bei allen Vorgängen ist Johanna der Mittelpunkt, auf den sich das Interesse vereinigt; sie ist zunächst versöhnende Friedenspriesterin, dann Prophetin, darauf die Gottesstreiterin, welche die Adelung wort- und danklos hinnimmt und die Werbungen entschieden zurückstößt. — Zwischen dem Anfang und dem Ende der Szene besteht insofern ein Gegensatz, als Johanna im Anfang die Anmut zur Schau trägt, mit der sie der Friede umstrahlt, während sie am Schluß sich in der vollen Würde und Majestät der gottgeweihten Kriegerin zeigt. — In der ganzen Szene steht Johanna (nach der Absicht des Dichters) auf der Höhe ihrer Sendung; nicht nur da, wo sie die beiden Todfeinde versöhnt und Völkergeschicke weissagt, sondern auch da, wo sie wortlos die Ehre der

Adelung annimmt, vor allem aber da, wo sie sich Achtung für ihren himmlischen Beruf erzwingt. — —

Die im Harnisch, aber mit bekränztem Haupt einherschreitende Jungfrau ist ein neues Bild in der Reihe von Bildern, die der Dichter von ihr zeichnet. Symbolisch bezeichnet die Art ihrer Erscheinung, daß es eine Friedensszene inmitten des Krieges ist, zu der sie kommt. Die Versöhnung des Herzogs mit Du Chatel ist die Abkrönung des ganzen Versöhnungswerks; sie beweist die dämonische Gewalt Johannas über die Geister und Herzen („O, sie kann mit mir schalten, wie sie will; mein Herz ist weiches Wachs in ihrer Hand"). — Schicklich schließt sich an diese neue Großthat Johannas der Dankeserguß des Königs und die Frage an: „Sprich, wie lohn' ich dir?" Der Lohn, den Johanna vom König beansprucht, ist Gerechtigkeit und Gnade sonderlich für das niedere Volk, aus dem in ihr dem Königtum der Retter erstanden ist. Die vaticinia (post eventum), die nunmehr folgen, fallen, obwohl sie geschickt angegliedert sind, aus dem Rahmen der Szene heraus; man sieht keinen tieferen sittlichen Beweggrund für diese Weissagungen. Die Orakel gebende (!) Johanna erinnert nicht an die weissagenden Propheten, sondern an die auf Anfrage Orakel gebende Pythia. — Durch Dunois' Frage: „Was aber wird dein Schicksal sein . . .?" wird Johannas Schicksal Gegenstand des allgemeinen Interesses. Zunächst ist es der König, der gestaltend in ihr Schicksal eingreifen möchte; die Adelung der Hirtin ist seine erste That[1]); die Vermählung der Edeln mit einem edeln Gatten soll die zweite That sein. — Die Absicht des Königs wird für Dunois und La Hire die Veranlassung, jetzt mit ihrer Bewerbung hervorzutreten und so das Geschick der Jungfrau nach ihren Wünschen weiterzugestalten. Johanna antwortet in ruhigem und gehaltenem Tone ablehnend, indem sie auf ihren himmlischen Beruf und die Bedingung hinweist, unter der sie ihren Beruf erfüllen kann („Berufen bin ich zu ganz anderm Werk, die reine Jungfrau nur kann es vollenden"). Diese Ablehnung Johannas läßt die Möglichkeit bestehen, daß Johanna der Liebe wieder zugänglich werden könne, wenn sie ihre Berufsaufgabe erfüllt hat und wieder in die Schranken weiblicher Natur zurückgetreten ist. Der Erzbischof, Dunois und Karl rechnen mit dieser Zeit, wenn sie weiter in Johanna dringen. Um Johannas Antworten zu verstehen, vergegenwärtige man sich folgendes. 1) Die Abkrönung „des Werkes" der Jungfrau, dessen Erfüllung ihr vertragsmäßig (!) gewährleistet war, ist die Salbung Karls in Reims; diesem letzten Akte geht die Befreiung von Reims, der Befreiung von Reims aber das Niederschlagen des stolzen Überwinders voraus (Prol. Sz. 4); vergl. auch I, 10: „Dieses

[1]) Eine Äußerung der Jungfrau über die ihr zu teil gewordene Gnade vermißt man nur ungern, da man ihre innere Stellung zu dem Gnadenerweis jetzt mittelst des argumentum e silentio erschließen muß. Johanna, so scheint mir geschlossen werden zu müssen, schweigt, weil sie nicht ablehnen will und nicht danken kann.

Schwert umgürte dir! damit vertilge meines Volkes Feinde, und führe deines Herren Sohn nach Reims und krön ihn mit der königlichen Krone". Drei Momente also sind es, in denen „das Werk" Johannas verläuft. Das Niederschlagen des Überwinders wiederum konnte nicht mit einem Schlage geschehen; den Anfang bildete die Niederlage vor Orleans, die Mitte der Überfall des Lagers; den Schluß endlich sollte dem göttlichen Willen gemäß die Schlacht bilden, welche den Franzosen die Thore von Reims öffnete. In der That läßt sich denn auch die Schlacht vor Reims wie eine entscheidende Niederlage an; vergl. III, 6 Talbot: „Der Tag des Schicksals ist gekommen, der unsern Thron in Frankreich stürzen soll." Nur noch das Ende des Endes stand aus: Noch lebte Lionel, und ehe er nicht darniederlag, lag auch das stolze England nicht darnieder (III, 9); hätte Johanna ihn nicht verschont, so hätte mit ihm das englische Heer seine Seele ausgehaucht. Die Folgenschwere der Verschonung dieses Helden, in dem ein Heer gesunken wäre, zeigt der V. Aufzug. 2) Johanna wußte voraus, daß sie sterben würde (Prol. Sz. 4) und zwar auf dem Schlachtfelde (II, 7); sterben aber konnte sie nicht vor dem Einzug in Reims und der Krönung des Königs, da ihr ja beides gewährleistet war; sterben konnte sie nur nach der Krönung, es mußte mithin nach derselben noch zu Kämpfen kommen; das aber wiederum war nur möglich, wenn die Schlacht vor Reims nicht die abschließende Niederlage der Engländer im Gefolge hatte. Johanna ahnte, daß es, aber nicht wie es zu weiteren Kämpfen kommen würde; der Gedanke, sie selbst könne schuld daran sein, bleibt ihr völlig fern. — Der Erzbischof ist dessen gewiß, Johanna werde nach der Krönung des Königs die Waffen niederlegen und wieder Weib sein; Johanna hingegen erwartet für diese Zeit noch weitere göttliche Aufträge („. . ich weiß noch nicht zu sagen, was mir der Geist gebieten wird zu thun"). Noch bedeutsamer ist die Antwort, die Dunois empfängt. Für Dunois ist, wie für den Erzbischof, das Werk Johannas vollendet, wenn die Franken siegreich in Reims eingezogen sind. Johannas Antwort lautet: „Will es der Himmel, daß ich sieggekrönt aus diesem Kampf des Todes wiederkehre, so ist mein Werk vollendet . . . . ." Für Johanna ist also ihr Werk dann vollendet, wenn sie sieggekrönt (d. h. nach einem entscheidenden Siege) aus dem eben jetzt sich vorbereitenden Entscheidungskampfe zurückkommt. Ist ihr Sieg kein vollkommener, so ist ihr Werk mit der Krönung noch nicht vollendet. Ein entscheidender Sieg vor Reims war ihr verheißen (s. o.); zugleich aber mußte sie auf weitere Kämpfe mit den Engländern schließen; die eine Gewißheit stand der andern entgegen; beide waren in göttlicher Offenbarung begründet. Aus den beiden Antworten Johannas erkennt man, daß sie zu keiner Klarheit durchgedrungen ist. Fest steht ihr allerdings die Gewißheit, sie werde nach der Krönung noch göttliche Befehle zu gewärtigen haben; auch schwankt sie, ob des Himmels Wille sei, daß sie sieggekrönt aus dem Kampfe vor Reims wiederkehre; aber zu der sichern Erkenntnis, daß

sie nicht sieggekrönt wiederkehren werde, kommt sie nicht. Zu einer klaren Überzeugung hätte sie an sich kommen können, wenn sie den bedingungsweisen Charakter der göttlichen Verheißung, daß sie den stolzen Überwinder niederschlagen werde, in Rechnung gezogen hätte (Prol. Sz. 4). Es hätten sich dann für sie die unbedingte Verheißung ihres Schlachtentodes und die bedingte Verheißung eines Endsiegs vor Reims gegenübergestanden, und sie würde dann gewiß geworden sein, daß es Gottes Wille nicht sei, sie vor Reims mit Sieg zu krönen. Diese Erkenntnis aber war unmöglich, weil der Gedanke eines Vertragsbruchs der Jungfrau himmelfern lag. — Aus der inneren Ungewißheit Johannas heraus erklären sich die Schlußworte unserer Szene.[1])

Den letzten Versuch, die Jungfrau zu „bewegen“, d. h. sie dem Liebeswerben der Ritter geneigt zu machen, unternimmt der König, indem er mit der Sicherheit eines Propheten der Jungfrau die Perspektive auf ihr zukünftiges Gefühlsleben eröffnet. Strafend antwortet Johanna; sie sieht in dem Bemühen, sie der Liebe zu gewinnen, Geringschätzung und Entheiligung des Göttlichen, das sich in ihr darstellt und sich nur so lange in ihr darstellen kann, als sie reine Jungfrau ist. Man beachte noch Zweierlei: Einmal, wie deutlich J. die Unseligkeit eines Gelübdebruchs erkennt[2]), und dann, wie dualistisch scharf sie zwischen sich und dem Geist in ihr unterscheidet („Kein solches Wort mehr . . . wenn ihr den Geist in mir nicht zürnend wollt entrüsten“). — —

Nach Düntzer zeigt sich in unserer Szene „eine Trübung“ der gottbegeisterten Seele der Jungfrau, und zwar in doppelter Beziehung: Einerseits nämlich bekundet nach D. die Annahme des Adelsstandes die Empfänglichkeit Johannas für weltliche Ehre, und anderseits verrät sie Sehnsucht nach einer solchen seligen Liebe, wie sie z. B. der König in der Sorel gefunden hat (vergl. S. 110—112 und 210—214). Für beide Behauptungen hat D. nur ein argumentum e silentio (Johannas „langes Verstummen“), das vielmehr im gegenteiligen Sinne zu verwerten ist (s. o.), während er die Reden der Jungfrau ignoriert.[3]) — Der Zweck der 4. Szene ist nicht, zu zeigen, wie Johanna von ihrer Höhe herabsinkt, sondern gerade umgekehrt, wie sie sich auf derselben gegenüber den Versuchen, sie herabzuziehen, behauptet. Unsere Szene liegt in einer Linie mit der Montgomeryszene und mit der 9. Szene unseres Auftritts.

---

[1]) Johanna: Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille,
Es jagt mich auf aus dieser müß'gen Ruh'
Und treibt mich fort, daß ich mein Werk erfülle,
Gebietrisch mahnend meinem Schicksal zu.

[2]) Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!

[3]) Eine gründliche Widerlegung, die aber D.s Ansicht gar nicht verdient, giebt Eysell S. 174 fg.

Szene 5.

Die Szene vermittelt den Übergang aus der Gruppe der Friedensszenen in die beiden Gruppen der Kampfesszenen. Auffällig ist die Verwendung der Musik am Schluß der Szene: Trompeten erschallen mit mutigem Tone und gehen während der Verwandlung in ein wildes Kriegsgetümmel über. Der Zuschauer wird durch diese Musik auf das Schlachtfeld hinaus versetzt und wie durch eine Ouverture für das erhabene Einzelbild aus der Schlacht gestimmt, das sich in der 6. Szene entrollt. —

II. Szenengruppe.

(Szene 6—8.)

Szene 6. Talbots Tod. Das sympathische Interesse, das der Tod jedes Helden erregt, steigert sich noch, weil der in unserer Szene Sterbende der „furchtbare", „unbezwingliche" Talbot ist, und weil sein Tod dem Streben eines Riesengeistes, einem „ernsten, arbeitsvollen Leben" ein Ende macht; es steigert sich vor allem aber, weil der Sterbende in seiner Todesstunde den furchtbarsten Umschwung in seiner Weltanschauung erlebt. Als Talbot sein Leben an das Große und Würdige wandte und bedachte Pläne mit weisem Geist entwarf, fußte er auf einer teleologischen Weltansicht; die Welt, mit der er rechnete, war eine vernünftige, das Geschöpf erhabener, göttlicher Vernunft. Diese Weltanschauung scheitert an einer Thatsache, dem Siege Johannas; dieser Sieg ist ihm ein Sieg des Unsinns; nicht Tapferkeit ist der Tapferkeit, sondern Tapferkeit einem groben Gaukelspiel erlegen. Eine Welt, in der eine solche Thatsache möglich ist, kann nichts als ein Possenspiel sein; ein sittliches Vernunftwesen über dieser sinnlosen Welt ist undenkbar. So verbindet sich mit dem Pessimismus der Atheismus; hinzu kommt drittens der Materialismus: „Bald ist's vorüber, und der Erde geb' ich, der ew'gen Sonne die Atome wieder, die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt." Der Reinertrag aber, den Talbot als Gewinn seines Lebens herausrechnet, ist „die Einsicht in das Nichts und herzliche Verachtung alles dessen, was uns erhaben schien und wünschenswert"; also: theoretischer und praktischer Nihilismus. — —

Unter Erneuerung älterer Bedenken hat neuerdings Bulthaupt geurteilt, der Dichter habe sich mit unserer Szene „in sein eigenes Fleisch geschnitten". In Talbot werde ein Mann der klarsten Vernunft, voll Mark und Kraft, ein freier, großer Geist besiegt und zwar nicht von der Begeisterung (!), sondern vom Aberglauben und Fanatismus (!!). Nicht nur dem sterbenden Talbot, so begründet B. seine unerhörte Behauptung, sondern auch uns, die wir die wankelmütige, der göttlichen Wunder so bald müde Menge kennen, muß der Glaube an die Sendung der Jungfrau als Aberglaube erscheinen. Der Bau der Vernunft sinkt vor den Stürmen einer flüchtigen Schwärmerei zusammen. Es bedarf kaum einer Bemerkung, daß dieser Beweis nur dann stichhaltig ist, wenn es dem

Dichter völlig mißglückt sein sollte, die Begeisterung für Johanna und den Glauben an ihre Sendung so darzustellen, wie er sie darstellen wollte; der Abfall von Johanna (IV. Aufzug) geschieht unter Umständen, die ihn wohl begreiflich erscheinen lassen. — Ebensowenig ist Vischers Bemerkung zutreffend, Talbot falle aus dem Rahmen des Stücks heraus, denn seine materialistische Philosophie werde vom Dichter mit solcher Überzeugungskraft vorgetragen, daß sie die ganze Wunderwelt der Tragödie zu Boden schlage (s. Bellermann II S. 292). Von solcher Überzeugungskraft spüre ich nichts; denn die Voraussetzung, unter der die Peripetie in Talbots Weltanschauung sich vollzieht, ist sein Urteil über Johanna; dies Urteil aber ist nichts als ein Vorurteil; Talbots Schlüsse sind aus einem *πρῶτον ψεῦδος* abgeleitet. —

Indes wird man allerdings beim Lesen unserer Szene ein ästhetisches Mißbehagen nicht los; man hat von vornherein den Eindruck, daß mit der Szene ein fremdes Element in das Drama eingedrungen ist. Zunächst wendet der Dichter das Interesse für Talbot in eine nicht berechtigte, weil nicht vorbereitete Richtung. Der Dichter fordert unser Interesse für die innere Katastrophe eines Helden, den wir bislang nur als großen und tapfern Feldherrn gekannt haben. Diese Forderung wäre nur berechtigt, wenn unser Interesse bereits für die frühere Weltanschauung Talbots erregt wäre. — Das Hauptbedenken gegen unsere Szene ist aber dies: sie widerspricht dem romantischen Charakter der J. v. O. Durch die Sterbeszene reißt uns der Dichter aus der mittelalterlichen Welt heraus, auf deren Boden eine Weltanschauung wie die Talbots unmöglich ist; die ganze Szene berührt wie ein modernes Ornament an einem mittelalterlichen Bau.

Szene 7. Die in jubelnder Siegesstimmung auftretenden französischen Heerführer und der König werden Zeugen der letzten Augenblicke Talbots. Die furchtbare Größe des Toten bezeugt die Apostrophe Dunois', des größten Helden auf französischer Seite. Karls Worte zeigen seine königliche Vornehmheit; er steht hoch genug, um in Talbot nicht den toten Feind, sondern nur den toten Helden zu sehen; die Ehren, die er dem Gegner zudenkt, ehren ihn selbst.

Szene 8 lenkt das Interesse, das ganz auf Talbot konzentriert war, in vermittelndem Übergang der Hauptheldin zu.

III. Szenengruppe.
(Sz. 9—11.)

Szene 9.

Johanna und der schwarze Ritter. Wenn unsere Szene „das große Fragezeichen" in der J. v. O. geworden ist, so erklärt sich das vor allem daraus, daß man weniger die Szene als solche, sondern ihre Beziehungen nach rückwärts und nach vorn untersucht hat. — Der schwarze Ritter ist ein Abgesandter der Hölle; das geht aus seiner

Kleidung, den Zeichen, unter denen er verschwindet, und aus Johannas eigenen Worten hervor: „Ein trüglich Bild der Hölle war's, ein widerspenst'ger Geist ..." Daß unter diesem Abgesandten der Hölle der aus der Hölle mit höllischem Auftrag zurückkehrende Talbot gemeint ist, folgt aus den Worten: „Hätt' ich den kriegerischen Talbot in der Schlacht nicht fallen sehn, so sagt' ich, du wärst Talbot." Wie wenig indes die Bedeutung der Gestalt von der Identität derselben mit Talbots Geist abhängt, erkennt man aus der Bereitwilligkeit, mit der Schiller die Rolle des Gespenstes von einem andern Schauspieler als dem Darsteller Talbots spielen lassen wollte (Brief an Goethe Nr. 912 der Cottaschen Ausgabe). — Ähnlich wie bei Homer Apollo in der Gestalt des Agenor den Achilles weit vom Schlachtfelde abzieht, so lockt der schwarze Ritter die Jungfrau vom Schlachtfeld weg; aber nicht, um, wie Apollo den Troern, so den Engländern zu helfen, sondern um die Jungfrau versuchen zu können. Wie man[1]) in den Worten des schwarzen Ritters: „Warum verfolgst du mich und heftest dich so wutentbrannt an meine Fersen?" eine Andeutung hat sehen können, daß J. nicht mehr die reine, hehre Gottesstreiterin sei, in deren Hand das Schwert sich selbst regiere, daß sie vielmehr die geistige Klarheit und Selbstbeherrschung verloren habe, ist völlig unerfindlich; vergl. II, 6, wo Montgomery von J. sagt, sie rase verderblich um sich her wie die Brunst des Feuers; dazu die Schilderung der herankommenden Jungfrau in derselben Szene. J. steht auf der Höhe ihrer Mission, wenn sie sich von „unbezwinglicher Begier" treiben läßt. — Wer ihr Gegner ist, erkennt J. nicht; der Augenschein spricht für Talbot; der Tod Talbots widerlegt den Augenschein; die Stimme des Prophetengeistes sagt ihr nicht, wer der Gegner ist, aber wohl, was er für sie bedeutet; in und mit ihm ist, das sagt ihr laut die innere Stimme, das Unglück ihr nahegetreten. Unterliegt sie dem Gegner, so faßt sie das Unglück; siegt sie, so weicht das Unglück. Es ist verkehrt zu sagen, J. „ahne" ein Unglück; bestimmte, deutliche Aussagen des Gottesgeistes sind keine Ahnungen. Noch verkehrter aber ist die Behauptung, durch die Ahnung werde J.'s Gemüt erschüttert, da sie gewiß sei, daß das Unglück unfehlbar eintreffen müsse (s. Ztschr. f. d. d. Unt. a. a. O.). — Ebenso wie der Teufel Christum in drei listigen Anläufen versucht, so der schwarze Ritter die Jungfrau. Alle drei Versuchungen laufen auf dasselbe hinaus: J. soll von ihrer Berufsaufgabe abtrünnig gemacht werden. Das Mittel, mit dem der Versucher seinen Zweck erreichen will, ist in allen drei Versuchungen dasselbe: geheimnisvolle Ankündigung drohenden Unheils; auf die zweite und dritte Verkündigung im besonderen bezieht sich die Bezeichnung des Ritters als eines doppelzüngig falschen Wesens („In jedem Kampfe siegst du. Aber gehe in keinen Kampf mehr — ... Dort wirst du einziehn im Triumphgepräng', deinen König krönen, dein Gelübde lösen. —

---

[1]) S. Lyon: Ztschrft. f. d. deutschen Unterricht, V, 10.

Geh nicht hinein! Kehr um!“). Die Frage, ob der schwarze Ritter wirklich eine prophetische Kenntnis des späteren Schicksals der Jungfrau besitzt, oder ob er nur „die Miene höherer Inspiration“ annimmt (Eysell), in Wahrheit aber nicht mehr sagt, als „jeder hinterlistige Schlaukopf“ an seiner Stelle sagen könnte — würde dann, wenn es bei der ersten, auf einen allgemeinen Erfahrungssatz gestützten Ankündigung geblieben wäre, im Sinne der zweiten Ansicht zu entscheiden sein. Damit sind aber die beiden von Warnungen begleiteten, durch den thatsächlichen Verlauf bestätigten Verkündigungen unvereinbar. — Der Zeitpunkt für die Versuchungen ist sehr glücklich gewählt; denn jeder Augenblick kann, wie es denn auch geschieht, einen neuen Kampf bringen, und bereits ist Reims in Sicht getreten. — Johanna besteht die Versuchung. Dreimal siegt ihre Berufstreue; statt von ihrem Berufsgehorsam zu lassen, bestärkt sie sich in dem Entschluß, Gottes Befehl auszuführen. Der schlichten Erklärung: „Ich führ' es (sc. mein Werk) aus und löse mein Gelübde!“ folgt der kühne Protest: „Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert, als bis das stolze England niederliegt;“ die Szene endet mit dem triumphierenden Entschluß: „Siegreich vollenden will ich meine Bahn, und käm' die Hölle selber in die Schranken, mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken.“ Die Warnungen des schwarzen Ritters sollen der Jungfrau das edle Herz im Busen erschüttern; hätte J. nicht obgesiegt, so wäre ihre Schuld Gelübdebruch aus Feigheit gewesen. Der Angriff des Versuchers scheitert an ihrem Vertrauen auf die in ihr wirkende Gotteskraft („Wen fürcht' ich mit dem Schwerte meines Gottes?“). — —

J. erreicht in unserer Szene die Gipfelhöhe ihrer Laufbahn; sie triumphiert über die Hölle, die umsonst versucht hat, sie aus ihrer Heldenbahn herauszuschlagen. Sie ist ihres Gottes und darum ihrer selbst gewiß; sie hat nicht das Kraftgefühl, das den Charakter der *ὕβρις* trägt, sondern ein christliches, auf demütiges Vertrauen basiertes Kraftgefühl. —

Im Vorhergehenden ist der Schwerpunkt unserer Szene in ihr selbst gesucht. Fielitz verlegt den Schwerpunkt in die folgende Szene, wenn er den Zweck derselben dahin bestimmt, daß einerseits dem Zuschauer das bevorstehende Unglück Johannas vermittelst der prophetischen Warnungen als vorher bestimmt und als Schickung aus dem Geisterreich „signalisiert“ werden, und daß anderseits der Geist Talbots, der personifizierte Materialismus, durch seine bloße Berührung Johanna, die Verkörperung des Idealismus, lähmen solle (S. 89). Erstere Ansicht hängt mit Fielitz' verkehrter Grundanschauung über die Schuld J.s zusammen (s. u.), die zweite Ansicht ist ein klassischer Fall allegorisierender Auslegung. Auch Bellermann verkennt die Lage des Schwerpunktes; es ist ein nicht begründetes Postulat, wenn er behauptet, die Weissagungen und Warnungen müßten eine Bedeutung für das Folgende haben. Die Bemerkung, bei den Schlußversen erfasse den Zuschauer der Gedanke, daß auf so stolze Sicherheit häufig der Fall folge, wird

durch den Vers widerlegt: „Wen fürcht' ich mit dem Schwerte meines Gottes?" Ebensowenig kann von einer „Erschütterung" durch den schwarzen Ritter oder einer das Gemüt J.s bedrückenden „Ahnung bevorstehenden Unglücks" geredet werden (II, 264 fg.). Johannas Seele ist frei von jedem Druck; das Unglück, das ihr an der Seite stand, ist mit dem schwarzen Ritter versunken. — — Die 9. Szene steht zur 10. Szene nicht im Verhältnis der Vorbereitung, sondern im Verhältnis des Gegensatzes; die 9. Szene zeigt Johanna auf der Höhe des Berufsgehorsams, die 10. Szene zeigt sie in der Tiefe des Gelübdebruchs.

Szene 10 und 11.

Szene 10. Für die Methode der Behandlung unserer Szenen gilt gleichfalls der Grundsatz, daß die Szene zunächst als eine in sich selbständige Einheit behandelt werden muß. Das Kernstück der Szene liegt zwischen dem Moment, in dem J. von Lionels Anblick ergriffen wird, und dem verzweifelten Geständnis: „Gebrochen hab' ich mein Gelübde!" Eröffnet wird die Szene durch Schwert- und Ringkampf; den Schluß bildet der Versuch Lionels, Johanna für sich zu „retten". Im Anfang der Szene stehen Johanna und Lionel einander als Feinde entgegen; in der Mitte wird J. von der Liebe zum Feinde überwältigt; im Schluß endlich wird Lionel von der Liebe zur Feindin übermocht. —

Es ist der zweite Zweikampf, in dem wir die Jungfrau sehen; aber während in dem ersten Zweikampf Montgomery nichts als einer unter vielen ist, zählt Lionel zu den Besten des Heeres; der Kampf mit ihm ist eine *ἀριστεία*. — Da Lionel der letzte von den Fürsten des Heeres ist, so würde sein Untergang für das englische Heer gleichbedeutend mit einer völligen Katastrophe sein. — Als „leichtes Kampfspiel" hatte sich Lionel den Kampf mit J. gedacht (II, 3); statt dessen schlägt ihm J. nach kurzem Gefechte das Schwert aus der Hand. In dem nun folgenden Ringkampfe ergreift J., auf der rechten Seite Lionels stehend, ihn von hinten am Helmbusch „und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, so daß sein Gesicht entblößt wird". Aus letzterem Zusatz geht, wie Eysell richtig erkannt hat, hervor, daß der Helm auf dem Kopfe Lionels bleibt. Nur bei dieser Anschauung versteht man, wie J., nachdem sie das Schwert gezückt hat, noch in feierlich ruhigem Tone sagen kann: „Erleide, was du suchtest! die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich." Diese Worte erklären sich nur, wenn Lionel während derselben völlig in der Gewalt der Jungfrau ist. Während Johanna, wie eine Priesterin zur Opferung bereit, redet und in ihren Worten die volle Erkenntnis ihrer Berufspflicht bezeigt, fixiert sich für den Zuschauer ihr Bild; für wenige Augenblicke ist über die Gruppe die Ruhe des plastischen Kunstwerks ausgegossen. Im nächsten Augenblick muß der Todesstreich fallen. Da tritt das Unerwartete ein: Johanna sieht, ehe sie Lionel tötet,

ihm ins Gesicht; es ist dies Sehen kein unausweichbares oder zufälliges Sehen, sondern ein gewolltes Hinschauen (Eysell). Vergl. IV, 1. Lionels Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen; wiederum ein Moment plastischer Ruhe! Dann läßt sie langsam den Arm sinken. Über die innere Handlung, die sich inzwischen zugetragen hat, giebt Johanna selbst Aufschluß: „Sollt' ich ihn töten? Konnt' ich's, da ich ihm ins Auge sah?" — „Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn! die Züge schaun des edlen Angesichts!" (IV, 1). An Johanna bewahrheitet sich Burgunds Wort: „Der Mensch ist, der lebendig fühlende, der leichte Raub des mächt'gen Augenblicks." — Nunmehr entwickelt sich ein eigenartiger ἀγών: Im Schwerterkampfe wollte J. ihren Gegner töten, jetzt will sie ihn retten; im Schwerterkampf wehrten beide Kämpfende sich gegen den Tod von Feindes Hand, jetzt begehrt jeder den Tod von der Hand des Gegners. Lionel will kein Leben, das seinen Inhalt verloren hat und das ein Gnadengeschenk der verabscheuten Gegnerin wäre; er fordert den Tod gleichsam als sein nach dem jus talionis ihm zustehendes Recht. Johanna aber will ihren Tod, weil sie schuldig geworden ist. Lionels Ausruf: „Ha, was ist das?" läßt die Jungfrau erkennen, daß er ihre Liebe zu ahnen beginnt; ihre Liebe fängt an, eine sichtbare Thatsache zu werden. Die Unseligkeit ihrer That, die ihr so noch deutlicher zum Bewußtsein kommt, preßt ihr das „Wehe mir!" aus. Da decken ihr Lionels Worte die ganze Schärfe des Gegensatzes auf zwischen dem, was sie bislang gethan hat, und dem, was sie soeben thut. Sie erhebt das Schwert mit einer raschen Bewegung gegen ihn, läßt es aber schnell (nicht langsam, wie zuvor!) wieder sinken; denn um ihn zu treffen, muß sie ihn ins Auge fassen, und da üben seine Augen und seine edlen Züge ihren Zauber wieder aus, stärker noch als zuvor, denn J.s Widerstandskraft ist jetzt schwächer als vorher. Nach dem Schmerzensschrei: „Heil'ge Jungfrau!" vergegenwärtigt sich J. ihre ganze Schuld in dem Bekenntnis: „Gebrochen hab' ich mein Gelübde!" Sie, die eben noch ein Bild dämonischer Erhabenheit war, ist jetzt ein Bild verzweifelnder Ohnmacht. —

In ihrem großen Bekenntnis (IV, 1) gesteht J., nicht Mitleid habe sie veranlaßt, Lionel zu schonen; ihr Gefühl für Lionel ist von Anfang an Liebe und nichts als Liebe. Hingegen entwickelt sich Lionels Liebe zu J. aus dem Mitleid mit ihr; nicht Liebe, sondern Mitleid tilgte seinen Haß. J.s Verzweiflung rührt ihn, denn sie hat Großmut an ihm ausgeübt. Aus der Rührung entwickelt sich das sympathische Interesse an ihr, das sich in den teilnehmenden Fragen: „Wer bist du? Woher kommst du?" bekundet. Aber die Verzweifelnde ist auch jung und schön; daher dringt ihr Anblick Lionel an das Herz. Das gesteigerte Mitgefühl äußert sich in dem Verlangen, J. zu retten; ebenso strebte J., ihn zu retten. Dem Verlangen folgt alsbald der Rettungsversuch: „Komm, komm! Entsage dieser gräßlichen Verbindung (sc. mit der Hölle) — Wirf sie von dir, diese Waffen!" Dreimal und zwar

jedesmal erregter dringt er in sie, ihm ins englische Lager zu folgen. Der Überschwang seiner Gefühle (der ungeheure Schmerz um sie und das unnennbare Sehnen) reißt ihn endlich vom Wort zur That: Er bemächtigt sich ihres Armes. Die Antworten Johannas verraten, wie wenig Raum ihre Seele für das hat, was sie hört; erst auf das „Folge mir!" hat sie eine eigentliche Antwort. — Ein erregendes Moment kommt in die Szene durch das Nahen des Bastards. Das Kritische des Augenblicks entreißt Johanna das Geständnis: „Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen", das Geständnis ihrer Liebe. — Lionel aber entwindet ihr als Pfand das Schwert, das bisher jedem Engländer tödlich gewesen ist und auch über ihm todbringend geschwebt hatte. — —

Mit großer Pedanterie ist von der Auslegung die Frage nach der psychologischen Wahrheit „der Verliebung" Johannas erörtert worden. Teils hat man es unwahrscheinlich gefunden, daß sich Johanna in einen Lionel verliebt, teils daß sich Johanna überhaupt verliebt, teils daß sie sich so plötzlich verliebt. — Lionel besitzt nicht nur sinnliche Schönheit, wie sie einer Isabeau gefallen kann („die architektonische Schönheit"), sondern jene „edle" Gesichtsbildung, bei der „ein reiner Geist die Züge bestimmte" (Über das Pathetische). Und eben in dem Augenblicke, in dem J. zum ersten Male in Lionels Züge schaut, behauptet in denselben der Geist in kritischer Situation seine Herrschaft: Lionels Züge prägen das Erhabene der Fassung aus. So ist Lionel ganz der Held, in den sich eine Johanna verlieben konnte. Daß aber Johannas Herz der Liebe nicht verschlossen war, folgt aus ihrer ureigensten Seelenverfassung: Ihr Herz hat der Himmel fühlend geschaffen, ihre Seele ist weich (IV, 1), sie schmilzt in Mitleid, wenn sie töten soll (II, 8); der furchtbare Beruf, den der Himmel auf sie geladen hat, nimmt nicht ihre natürlichen Triebe in Dienst, sondern ist ihrer Natur oft zuwider. Sie kann nur so lange göttliches Werkzeug sein, als sie ihre natürlichen Triebe zurückpreßt und sich ganz den Geisteswirkungen hingiebt. Beim Anblick Lionels erwacht die Liebe mit solcher Allgewalt, daß sie nicht mehr vermag, nicht sie selbst zu sein. — Die Plötzlichkeit endlich, mit der die Liebe in J. aufflammt, hätte um so weniger Bedenken erregen sollen, als gerade Schiller in der Braut von Messina diesen Typus der Liebe dreimal dargestellt hat.[1]) — —

---

[1]) Beatrice: „Da stand er plötzlich an des Klosters Pforte, schön wie ein Gott und männlich wie ein Held. O, mein Empfinden nennen keine Worte! Fremd kam er mir aus einer fremden Welt, und schnell, als wär' es ewig so gewesen, schloß sich der Bund, den keine Menschen lösen" (II, 1). — Cesar: „Und diesen festlich ernsten Augenblick erwählte sich der Lenker meines Lebens, mich zu berühren mit der Liebe Strahl. Wie es geschah, frag' ich mich selbst vergebens" (II, 5). — Manuel: „Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl, der in die Seele schlägt und trifft und zündet; wenn sich Verwandtes zum Verwandten findet, da ist kein Widerstand und keine Wahl" (II, 5).

Geradezu verwunderlich erscheinen die Reflexionen, die von einigen Seiten über die sittliche Natur der That Johannas angestellt sind. Es heißt nicht den Dichter aus dem Dichter, sondern den Dichter gegen den Dichter erklären, wenn man die Liebe Johannas nicht als Schuld, sondern als eine Prüfung verstehen will. Johanna selbst nennt das, was sie gethan hat, eine schwere Schuld und ein Verbrechen (IV, 1). Und wirklich besitzt ihre That die notae essentiales der Schuld: J.s Liebe ist eine ihr zuzurechnende Verletzung einer von ihr anerkannten Pflicht; näher zugesehen ist sie Gelübdebruch. Das göttliche Gebot lautete: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust;" die Erfüllung dieses Gebotes hatte sie auf sich genommen, als sie den Bund mit Gott einging (s. Prol. 4). Daß aber J. nicht unter äußerem Druck sündigt, sondern die verantwortliche Thäterin ihrer That ist, beweist ihr unverbrüchliches Schuldbewußtsein und ihre unbedingte Selbstverurteilung, die der Dichter durch nichts als den Ausfluß eines irrenden Gewissens dargestellt hat. — —

Szene 11. Die Szene, obwohl zunächst nur Ausgangsszene, ist ein Bindeglied zwischen dem III. und IV. Aufzuge; sie zeigt bereits den Gegensatz zwischen der Siegesfreude der Franken und der Todestraurigkeit der Jungfrau; s. IV, 1.

Rückblick auf den ganzen III. Aufzug. Dieser Aufzug bringt den Abschluß des Themas: Versöhnung des Herzogs von Burgund mit Karl. Vergl. I, 5; II, 10. Frankreich ist wieder mit sich einig, und damit ist die stärkste Bürgschaft für den völligen Sieg Karls gegeben. Die Versöhnung des ersten Vasallen mit seinem König ist das Werk Johannas; sie selbst sichert diesem Werke auch den Fortbestand, indem sie den Herzog auch mit Du Chatel versöhnt. — Die äußere Haupthandlung rückt ihrem Endziele unmittelbar nahe: Das feindliche Heer wird abermals geschlagen und kann Reims nicht mehr halten; bereits öffnet die Krönungsstadt ihre Thore, und „alles Volk strömt jauchzend seinem Könige entgegen". Hinzu kommt Talbots, des Oberfeldherrn, Tod. Von einem Schwertstreich hing es ab, so war „der stolze Überwinder" ganz niedergeschlagen; der Streich fällt nicht, und so eröffnet sich der Ausblick auf neue Kämpfe nach der Krönung. — Das Interesse ist in unserem Aufzuge vor allem den psychologischen Vorgängen zugewandt: Die beiden Versöhnungsszenen, der Tod Talbots, die Versuchung Johannas, die Werbung der Helden, endlich die Lionelszene erregen das psychologische Interesse in den verschiedensten Stärkegraden und nach den verschiedensten Richtungen. Erhöht wird das Interesse noch dadurch, daß die dargestellten seelischen Vorgänge den Zuschauer vielfach überraschen. Es handelt sich bei diesen Vorgängen zumeist um innere Wandlungen, die teils gewollt werden und nicht eintreten, teils nicht gewollt werden und doch eintreten. In der Versöhnungsszene (III, 4) findet ein Umschlag von Haß und Feindschaft in Liebe

statt; dasselbe geschieht zweimal in der Lionelszene. Die Werbungsszene steht im Gegensatz zu der Lionelszene: dort weist J. die ihr dargebotene Liebe ihrer Landsleute schroff zurück, hier entflammt sie in Liebe zu dem Feinde, der sie haßt. Ein anderer Gegensatz besteht zwischen der Szene mit dem schwarzen Ritter und der Lionelszene: der diabolischen Versuchung widersteht J., der Versuchung durch das eigene Herz unterliegt sie. Durch die 2. und 3. Szene einerseits und die 6. und 7. Szene anderseits wird das Interesse vorübergehend von Johanna abgelenkt, aber nur, um in der 4. und 9.—11. ausschließlich auf sie vereinigt zu werden. Die durch diese Szenen hindurchgeführte innere Handlung erreicht in der 4., 9. und im Anfang der 10. Szene Höhen; dann tritt die erschütternde Peripetie ein. In dem Konflikt zwischen der Liebe zu Lionel und der Berufspflicht siegt nach kurzem Kampf die Liebe; wir werden Zeugen eines erschütternden Sündenfalls. J., eben noch die Trägerin des göttlichen Geistes, „die Kraft Gottes selbst", ist nun nichts mehr als ein durch ihre Liebe tief unglückliches Weib, das sich seines göttlichen Auftrags unwürdig erwiesen hat. Eben noch ganz dem göttlichen Willen unterworfen, ist sie jetzt der Liebe zu dem irdischen Manne hingegeben; eben noch die Trägerin einer großen Mission und eines gottgegebenen Amtes ist sie jetzt nichts als liebendes Weib. Vorher erhaben in ihrer über menschliches Maß weit hinaus erhöhten Kraft, ist sie gleich nach der That rührend in ihrer Schwäche. — So sehr sie übrigens der Liebe hingegeben ist, so wenig giebt sie sich dem hin, den sie liebt; nichts von einem Rausch der Leidenschaft, in welchem sie vergäße, was sie gethan hat. Unmittelbar nach der That regt sich das böse Gewissen; sie weiß sich schuldig und bekennt ihre Schuld; das Bewußtsein der übertretenen Pflicht macht sie so elend, daß sie nicht ferner leben will.

Als Vorteil der Anlage seiner Maria Stuart rühmt es Schiller Goethe gegenüber, daß man gleich in den ersten Szenen die Katastrophe sehe, wodurch von vornherein eine tragische Grundstimmung erweckt werde (Wegweiser, III, S. 14). Dieses „Vorteils" entbehrt die Anlage der J. v. O. völlig, da das Drama erst in dem III. Aufzuge tragischen Charakter gewinnt. Jeder Versuch, aus dem Früheren tragische Stimmung herauszufühlen, mißglückt. Nirgends wird das Tragische in Sicht gestellt, es ist plötzlich da. Die Tragik bricht über den Zuschauer ebenso plötzlich herein, wie die Liebe über Johanna. Die Siegeslaufbahn der Johanna betrachten wir, sagt Hoffmeister richtig, eher mit jeder andern Empfindung, als mit Furcht und Mitleid. Im Vorblick sei darauf hingewiesen, daß die tragische Stimmung auch das Ende der „Tragödie" nicht beherrschen wird; sie ist nur ein Durchgangsstadium im Empfindungsverlauf.

IV. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Der Ort der Handlung ist Reims, das vom Prolog an geistig und während der letzten Szenengruppe des III. Aufzugs auch sinnlich in Sicht gestanden hat;

der Wechsel des Schauplatzes innerhalb des Aufzugs bedingt eine Zweiteilung der Szenen. — Wiederum greifen die beiden benachbarten Aufzüge, der III. und IV., in einander über; s. die Bemerkung zu III, 11. Zwischen beiden Aufzügen muß soviel Zeit verstrichen sein, daß der König seinen Einzug hat halten und das Krönungsfest hat vorbereitet werden können. — Nach dem Schauplatz zerfällt der Aufzug in die Szenengruppen: **1—3** und **4—13**; diese auch durch den äußeren Verlauf der Handlung (Krönungszug!) sich empfehlende Einteilung läßt allerdings die einschneidende Bedeutung der **11.** Szene nicht hervortreten; diese Szene bezeichnet den Wendepunkt der inneren Handlung. — Die I. Szenengruppe gewährt einen Einblick in den Seelenzustand Johannas; die drei Szenen der Gruppe bilden eine Steigerung, da das Schuldbewußtsein in der Seele J.s sich immer mehr herausarbeitet. Höhe: Die Vision im 3. Auftritt. — In der II. Szenengruppe ist gleichfalls eine Zweiteilung angezeigt: **4—9** und **10—13**; die Rückkunft des Königs aus der Kathedrale eröffnet die 2. Szenenreihe. So umfaßt die I. Szenengruppe (1—3) die Ereignisse vor den Krönungsfeierlichkeiten; die 1. Szenenreihe der II. Gruppe (4—9) die Ereignisse während des Krönungszugs und der Krönung; die 2. Szenenreihe (4—13) die Ereignisse nach der Krönung.

In der 1. Szenenreihe der II. Gruppe sind zu verbinden die Szenen 4 bis 7; den Mittelpunkt bildet der Krönungszug (Sz. 6); Sz. 4 und 5 bereiten auf Sz. 6 vor; Sz. 7 sammelt die Teilnahme um Johanna, die bedeutsamste Erscheinung im Krönungszuge; die ganze Szenenfolge 4—7 bereitet auf Sz. 9 vor; Szene 8 und 9 sind selbständige Szenen innerhalb der Szenenreihe 4—9; Sz. 8 bereitet indes auf Sz. 11 vor. Sz. 9 enthält ein wichtiges Moment der inneren Handlung: J. versucht der Seelenpein zu entfliehen durch Rückkehr ins Vaterhaus; Höhe: „Und büßen will ich's mit der strengsten Buße, daß ich mich eitel über euch erhob.“ In der 2. Szenenreihe (10—13) bringt Szene **11** die Krise in der inneren Entwicklung Johannas; ihr Schweigen ist eine innere That von der größten Tragweite; Sz. 12 und 13 sind Ausgangsszenen; Sz. 13 führt in den V. Aufzug hinüber. — Die differentia specifica des IV. Aufzugs liegt in seinem pathetischen Charakter.

I. Szenengruppe.

(Szene 1—3.)

Szene 1.

Monolog Johannas. Der Monolog, seinem Grundcharakter nach den lyrischen Monologen beizuzählen, hat neben den lyrischen auch epische und dramatische Elemente in sich. Neben den spezifisch monologischen Bestandteilen der Szene, in denen J. ausspricht, was sie empfindet, stehen dialogische Stellen, in denen sie mit sich selbst Zwiesprach hält („Hörtest du (!) des Mitleids Stimme . . .? Sobald du (!)

sahst, verließ dich Gottes Schild"); den Schluß bildet die Apostrophe an die Jungfrau. — Die Bewegungslinie der Empfindung wird in ihrem Lauf auch von außen her, durch die hinter der Szene ertönende Musik, bedingt. Da, wo die Musik in das Empfindungsleben J.s hineinwirkt, hat die Szene den Charakter eines „elegischen Melodramas". —

Wie im Prolog (Sz. 4) steht J. in völliger Einsamkeit vor uns; diesmal aber nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich einsam; im Prolog wußte J. Gott sich nahe, jetzt ist sie von Gott „deseriert". Das Empfinden der Menschen ihrer Umgebung war im Prolog dem ihrigen fremd, jetzt besteht zwischen ihrem Empfinden und dem ihrer Umgebung ein schroffer Gegensatz. Im Prolog verband sympathisches Empfinden J. mit der Landschaft, die sie umgab; jetzt fühlt sich J. von dem, was sie umgiebt, zurückgestoßen.

Die Szene wird eröffnet mit Schilderungen, für die der Dichter die Stanze als metrische Form gewählt hat; Strophe 1 und 2 schildern das, was um J. vorgeht; Str. 3 schildert, was in ihr vorgeht. Schon äußerlich steht Johanna im Gegensatz zu dem, was um sie her geschieht. Überall ruhen die Waffen, und überall hat die Waffenrüstung dem Festkleide Platz gemacht; nur J. hat ihre Rüstung noch nicht abgelegt. Ebenso kontrastiert ihre Stimmung scharf gegen die aller Anderen. Eine Freude und ein Hochgefühl beseelt alle; nur sie steht teilnahmlos zur Seite, „freudlos in der Freuden Fülle" (Kassandra), obwohl es ihr Werk ist, das alle zu gemeinsamer Freude vereint. Sie ist nicht mehr, was sie war; die heilige Liebe zum Vaterlande, die schon die Hirtin beseelte (I, 10), und die sich in der Seele der Prophetin zu heiliger Begeisterung verklärte, ist dahin; ja, eben das Herz, das in heiliger Liebe für das Vaterland und in heiligem Zorne gegen die Feinde Frankreichs erglühte, entbrennt in unheiliger Liebe zu dem Vaterlandsfeinde. —

Bislang hatte Johanna von sich wie von einer dritten Person gesprochen; es ist, als würde sie sich mit der Frage: „Wer? Ich?" erst dessen bewußt, daß sie von sich gesprochen hat. In den nun folgenden Fragen malt sich das Staunen und Entsetzen darüber, „wie das Unmögliche wirklich, das Wirkliche möglich geworden" ist (Eysell). Sie steht vor sich selbst wie vor einem Rätsel. Daß aber „das Unmögliche" wirklich Thatsache ist, daß sie wirklich eines Mannes Bild im Herzen trägt, muß sie alsbald erfahren. Die Musik hinter der Szene geht in eine weiche, schmelzende Melodie über; die „liebliche, zarte, rührende, elegische" Flöte, die (nach dem Dichterwort) in die blaue Ferne führt, beherrscht den Zusammenklang; während der Musik führt die Phantasie als inneres Auge der Jungfrau das Bild des Geliebten vor; das Geheimnis ihrer Brust erschließt sich ihr unter den Klängen (Vischer III, S. 789).

Wohl erhebt sich Johannas Seele noch zur Sehnsucht nach Mut und Kraft („Daß der Sturm der Schlacht mich faßte . . ."); aber unter

der Gewalt der Töne löst sich ihr alle Kraft in weiches Sehnen auf; sie will Heldin sein und muß Weib sein.

„Nach einer Pause" beginnt in Johannas Seele ein Kampf der einander verklagenden und entschuldigenden Gedanken (innerer *ἀγών*). J. ist zunächst ihr eigener Sachwalter: „Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war? Ist Mitleid Sünde?" Aber der Richter in ihr weist mit unbestechlichem Wahrheitssinn die Unwahrheit nach, auf der die ganze Verteidigung beruht. Endlich wird J. ihr eigener Ankläger: „Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an." Bei der Beurteilung dieser Selbstanklage halte man folgendes fest: Die eigentliche Schuld J.s liegt darin, daß Männerliebe ihr Herz berührte; die Männerliebe würde aber ihr Herz nicht getroffen haben, wenn sie nicht unmittelbar vor dem Augenblick, in dem der Todesstreich fiel, dem Feinde ins Gesicht gesehen hätte. In diesem Sehen erkennt J. bei der Rückschau auf ihr Gesamtthun eine Schuld vor der Schuld; nicht etwa darum, weil ihr Sehen Lieben und Lieben ein Verbrechen war, sondern weil das Sehen an sich ihr als Sünde erscheint und zwar als Sünde gegen ihren Beruf. Ihr Beruf habe gefordert, so urteilt sie jetzt, daß sie als blindes Werkzeug Gottes den Feind tötete, den ihr der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickte. Sie belastet sich also mit der Schuld, weil sie nicht blind, sondern sehend getötet habe. Nicht als ob in dem Sehen irgendwie die Absicht versteckt gewesen wäre, zu kontrollieren, was Gottes Geist durch sie wirke; aber der Akt des Sehens ist ein Stück seelischer Aktivität, das der Forderung „schlechthiniger" Passivität widerspricht; in dem Sehen J.s regte sich J.s Eigenleben und zwar in einem kritischen Moment, indem J. nichts als bewußt- und willenloses „Werkzeug" des in ihr lebenden Gottesgeistes hätte sein dürfen. Ohne Zweifel war also jenes Sehen eine „leise Schuld": In dem Augenblick, in dem J. sah, verletzte sie allerdings ihre Berufspflicht, da ihr Sehen ein Stück Eigenwollen war, für das ihre Berufsaufgabe ihr keinen Raum und keine Zeit ließ. In dem Augenblick, in dem sie sah, war J. sie selbst; der Geist Gottes besaß sie nicht; weil J.s Seele aber überhaupt empfand, darum war sie nicht gefeit gegen die von außen her in sie einbrechenden Empfindungen. Es war tragisches Verhängnis, daß die leise Schuld, die unter anderen Umständen der Jungfrau kaum zum Bewußtsein gekommen wäre, die Veranlassung der schweren Schuld des Gelübdebruches wurde. Von großer psychologischer Feinheit sind die Worte: „Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild": Nur so lange war J. gegen jede Versuchung gesichert, als sie mit vollkommener Selbstlosigkeit sich an die in ihr wirkenden Kräfte hingab.

Ein Bruch in dem Gedanken- und in dem Stimmungsverlauf tritt wiederum durch die Musik ein; das energische Gefühl, von dem die Selbstanklage getragen war, macht einer „stillen Wehmut" Platz. Aus dieser Wehmut heraus entwickelt sich eine Gedankenbewegung, die in einer gottestrotzigen Anklage der Himmelskönigin gipfelt; diese Anklage

ist der polare Gegensatz der Selbstanklage; mit ihr steht J. in der Gottferne. Als Parallele s. Iphigenie auf T. IV, 5 und Wegweiser I. Abt. S. 390 fg.

Dem göttlichen Zwange, nicht dem eigenen Triebe gehorchend, hatte J. ihren Beruf auf sich genommen; dann aber hatte sie ihn gehorsam und willig getragen. Jetzt aber, nachdem sie in schwere Schuld verstrickt ist, lehnt sie sich gegen den Beruf auf, den sie wie einen Alp auf sich lasten fühlt. Aus dieser Stimmung entspringt der Wunsch: „Wärst du nimmer mir erschienen, hohe Himmelskönigin!“ und die dringliche Bitte: „Nimm, ich kann sie nicht verdienen, deine Krone, nimm sie hin!“ Ebenso der Vorwurf: „Mußtest du ihn auf mich laden, diesen furchtbaren Beruf!“ Hat J. in Str. 1 ihren Beruf gleichsam ihrer göttlichen Auftraggeberin zurückgegeben, so maßt sie sich in Str. 3 an, den freiwählenden Willen der Himmelskönigin von sich auf die reinen, unsterblichen Geister zu lenken. Die Apostrophe tönt aus in die fast frevlerische Anklage: „Doch du rissest mich ins Leben, ... mich der Schuld dahin zu geben, ...“ Vergl. Goethe: „Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein.“ —

Szene 2.

Agnes Sorel. Johanna. Ein Vergleich zwischen dem Schluß der 1. und dem Schluß der 2. Szene zeigt, welchen Zweck der Dichter mit der 2. Szene verfolgt hat. Am Ende derselben bricht das Schuldgefühl Johannas fast konvulsivisch aus; ihre Seele ist völlig aus dem Gleichgewicht gehoben. Ohne es zu wollen, ja ohne es zu wissen, führt die Sorel diese Erschütterung Johannas herbei. Was sie thut und was sie sagt, erweckt in J. die Qualen des Schuldbewußtseins und zwar zu um so größerer Heftigkeit, als die Sorel es ohne ihr Wissen und Wollen thut. —

Das Eigenartige der Szene liegt in dem Widerstreit zwischen dem, was die Sorel sagt, und dem, was in Wirklichkeit ist, zwischen dem, was sie will, und dem, was sie erreicht.

Die Sorel fällt vor J. nieder, weil für sie in J. Gott gegenwärtig ist: „Den Unsichtbaren bet' ich an in dir“; ihr ist J. noch, was sie war, das reine Gefäß des göttlichen Geistes. Schmerzlich mußte der Jungfrau an dem Thun und an den Worten der Sorel zum Bewußtsein kommen, was aus ihr geworden war; J. kann an der Höhe, auf der sie für die Sorel steht, die Tiefe ihres Falles ermessen. — Mit gleicher Schärfe müssen die Worte: „Doch du bleibst immer ernst und streng; ... dein Herz ist kalt, du fühlst nicht unsre Freuden“ u. s. w. der Jungfrau den Gegensatz zwischen dem, was sie war, und dem, was sie ist, ins Bewußtsein bringen. — Zu noch peinlicherem Schuldbewußtsein wird J. durch die Mahnung erregt: „Leg diese Rüstung ab! Die Liebe fürchtet sich dieser stahlbedeckten Brust zu nahn!“ Jetzt kann

J. nicht mehr von sich sagen: „Dieser Panzer deckt kein Herz", denn unter dem Panzer schlägt ihr das Herz in Liebe. — Auch daß sie den Feind liebt, wird ihr an den Worten der Sorel peinvoll bewußt; denn die Erwähnung des „heiligen Gefühles", das Dunois für sie hegt, bringt ihr zum Bewußtsein, daß sie den nicht liebt, den sie nach Vollendung ihres Werkes lieben durfte, und daß sie den liebt, den sie nun und nimmer lieben darf. — — So zwingen die Worte der Sorel die Jungfrau einmal, sich des qualvollen Unterschiedes von Einst und Jetzt bewußt zu werden: ihr Herz ist nicht mehr der Sitz des göttlichen Geistes und eines heiligen Patriotismus, sondern der Liebe zu dem ird'schen Manne, ja der Liebe zum Feinde des Vaterlandes.

Bisher hat die Sorel das Schuld- und Schmerzgefühl Johannas durch das erregt, was sie über J.s Person sprach; der Ausruf der Jungfrau: „Beklage mich! Beweine mein Geschick!" wird für die Sorel Veranlassung zu einem Lobpreis auf das Werk der Jungfrau. Beschämt muß sich J. von dem Heiligenbild auf Goldgrund wegwenden, das ihr als ihr eigenes Bild aus den Worten der Sorel entgegenstrahlt.

Eine neue für Johanna noch peinvollere Wendung nimmt das Gespräch durch das Selbstbekenntnis der Sorel. Sich an J.s Größe und Hoheit messend, fühlt sich die Sorel durch ihre Schwäche beschämt: Ihr Herz ist nur von einem einzigen Gefühle beseelt, der Liebe zu Karl; neben diesem Gefühle haben die patriotischen Hochgefühle keinen Raum. War für die Sorel Johanna der Höhenmesser, an dem sie beschämt ihre „Schwäche" erkannte, so wird nunmehr die Sorel für Johanna wiederum der Maßstab, an dem sie ihr Unglück und ihre Schmach bemißt. Bei jedem Worte, das J. spricht, fühlt sie den Gegensatz zwischen der Sorel und sich selbst: Jene ist glücklich in ihrer Liebe, sie unglücklich; jene liebt, wo alles liebt, sie, wo niemand liebt; jene darf, ohne zu erröten, ihre Liebe bekennen, sie muß ihre Liebe tief in sich verbergen u. s. w.

Bislang hat heilige Scheu die Sorel von J. getrennt; nun aber fällt sie ihr um den Hals (vgl. die szenische Bemerk. am Eingang der Szene); sie hat aus J.s Worten Verständnis für die Liebe herausgehört und fühlt sich nun als Weib dem Weibe gegenüber. Jetzt tritt das Unerwartete ein. Eingangs der Szene war die Sorel der Jungfrau um den Hals gefallen und dann wie vor einer Heiligen in die Kniee gesunken. Nun entreißt sich J. im Gefühl ihrer Sündigkeit mit Heftigkeit den Armen der Sorel: „Beflecke dich nicht mit meiner pesterfüllten Nähe!" Die Sorel hatte sich Johanna als einer Heiligen gegenüber sündig gefühlt; nun fühlt sich Johanna der Sorel als der Heiligen gegenüber sündig und unrein.

Szene 3.

In dem Augenblick, in dem J. ihr Unglück und ihre Schande intensiv empfindet, nahen die Ritter, um ihr „die heilige Fahne" zu

überbringen. Hatte J. in der vorigen Szene das Gefühl der Sündhaftigkeit und Unreinheit bereits in den Armen der Sorel empfunden, so steigert sich dies Gefühl noch mehr gegenüber dem „Heiligtum" der Fahne. Die Heiligkeit der Standarte übt auf sie eine repulsive Kraft aus, wie sie im alten Testamente dem Heiligen eigen ist. — Den Grad der inneren Verwirrung, in die J.s Seele geworfen ist, erkennt man an der „Geistesverwirrung", die J. in dem Bilde der Himmelskönigin diese selbst erblicken läßt; die Vision geschieht in der Form einer Wiedererkennung. Auch die Worte der Sorel vermögen J. nicht in die Wirklichkeit zurückzuziehen. Aus ihrem Schuldbewußtsein heraus fordert sie die Strafe für den Bundesbruch. — Die Szene zwischen den drei Großen ist ein Vorspiel auf Sz. 11. —

II. Szenengruppe.
(Sz. 4—13.)

1. Szenenreihe.
(Sz. 4—9.)

a) Szene 4—7.

Szene 4 und 5. Die Szene verwandelt sich in einen freien Platz vor der Kathedrale. Was von jetzt an geschieht, das geschieht frei öffentlich vor allem Volk. — Durch die Szenen 4 und 5 wird die Seele des Zuschauers vorübergehend abgespannt, nachdem der Dichter durch die drei ersten Szenen des Aufzuges das Affektenspiel von Furcht und Mitleid gewaltig erregt hatte. Unser Auge wird von J. vorübergehend abgelenkt, aber unsere Gedanken eilen ihr entgegen, wenn wir den Krönungsmarsch immer näher erklingen hören. — Durch drei Aufzüge hindurch sind wir (abgesehen von I, 10) fast durch nichts an die heimatliche Welt Johannas erinnert worden; in unseren Aufzug ragt dieselbe mit immer mehr sich steigernder Bedeutung herein. — Szene 4 und 5 sind charakteristisch verschieden: In Szene 4 spricht Bertrand unter den Männern die Gefühle des Patrioten aus, während die Teilnahme der Schwestern ganz um die Person Johannas gesammelt ist. In Sz. 5 beachte man den feinen Unterschied in den Charakteren der beiden Schwestern[1]), den der Dichter im Prolog Sz. 1 bereits angelegt hat, in unserer und der 7. Szene weiter durchführt und in der 9. Szene sehr entschieden heraustreten läßt. Die Differenzierung der beiden Frauencharaktere ist ein Musterbeispiel für eine auch auf die Figuren des Hintergrundes sich erstreckende individualisierende Charakteristik.

Die 6. Szene ist eine stumme Szene. Der Hauptzweck der

---

[1]) Bemerke den feinen Unterschied in den ersten Worten der Schwestern: Louison: „Wir werden unsre Schwester sehen, Margot!" — Margot: „Wir werden sie im Glanz und in der Hoheit sehn."

Szene ist offenbar in dem Erscheinen Johannas zu sehen. In plastischem Bilde soll der Zuschauer die seelische Verfassung der Jungfrau schauen; ein übermäßiges Gepränge des Krönungszuges würde diesen Zweck schädigen und die Szene aus der tragischen Richtlinie herausdrängen.

Die 7. Szene lenkt das Interesse, das doch vielleicht ein wenig von der tragischen Hauptperson abgeirrt ist, wieder auf dieselbe. — Die Eigenart der Schwestern spiegelt sich in der Art, wie sie gesehen haben und was sie gesehen haben; Louisons Auge hat, ungeblendet durch äußeren Glanz, so gesehen, wie zarte Liebe sieht; sie hat die Kennzeichen inneren Leidens wahrgenommen; Margot hat über allem Glanz und aller Herrlichkeit die Schwester selbst nicht gesehen. In Louisons Seele steigen jenseits dessen, was sie geschaut hat, „die traurigen Gesichte" des Vaters auf; Margot haftet offenbar am Augenblick. Die Eitelkeit treibt Margot, die Schwester zu begrüßen und sich in ihrem Glanze zu sonnen; Louison genügt es, die Schwester gesehen zu haben.

b) Szene 8.

Einführung Thibauts zur Vorbereitung der 11. Szene. Thibaut, der schon durch seine schwarze Kleidung verrät, daß ihm der nationale Freudentag ein Trauertag ist, hat wie Louison die Symptome der inneren Krankheit Johannas erkannt. Den Entschluß, J. zu retten, hatte er aus der Heimat bereits mitgebracht; der Anblick der Tochter ist ihm eine Mahnung, den Entschluß jetzt auszuführen. Den furchtbaren Weg zur Rettung erhellt das Wort: „Lebt ihre Seele nur, ihr Leib mag sterben."

c) Szene 9.

Im Prolog trat von den großen Lebensgefühlen, dem Natur-, dem Heimats-, dem Familien-, Volks- und Vaterlandsgefühl, sowie dem Gottesgefühl, das Familiengefühl in J.s Seele völlig zurück: „Sie war uns fremd, da sie noch unser war," sagt Louison. In unserer Szene erwacht das Heimweh nach dem Vaterhause. Mit diesem Heimweh verbindet sich die Sehnsucht nach dem Glück der Kindheit und der Unschuld. Doch es bleibt nicht bei Stimmungen, sondern die Stimmungen verdichten sich in J.s Geiste zu dem Entschlusse, heimzukehren in das Paradies ihrer Kindheit und ihrer Unschuld; sie verbannt sich selbst aus der Welt des Glanzes und will Buße thun, daß sie sich eitel über die Schwestern erhob. —

Johanna ist aus der Kirche gestürzt, weil sie ihr Schuldgefühl nicht an der heiligen Stätte, vor Gottes Antlitz, litt.[1]) Während sie selbst im Krönungszuge schritt, war's ihr gewesen, als habe sie die Schwestern gleich einem Traum an sich vorübergleiten sehen. Das Hervortreten

[1]) Vergl. Faust I. Teil: Gretchen: „Wär' ich hier weg! Mir ist, als ob die Orgel mir den Atem versetzte . . — Mir wird so eng! Die Mauernpfeiler befangen mich! Das Gewölbe drängt mich! — Luft!"

der Schwestern zeigt ihr, daß ihr „Wahn" glückliche Wirklichkeit ist; „in der fremden, menschenreichen Öde" ruht sie an der Brust der Schwestern. Wieder charakterisiert der Dichter das Schwesterpaar mit feiner Unterscheidung: kennzeichnend ist z. B., wie sie antworten, als J. zu ihnen sagt: „Und eure Liebe führt euch zu mir her so weit, so weit! Ihr zürnt der Schwester nicht, die lieblos ohne Abschied euch verließ!" Louison verteidigt die Schwester gegen die Selbstanklage der letzten Worte; Margot stört den Glauben J.s, als habe nur Liebe die Schwestern nach Reims geführt. — Margot veranlaßt die Frage J.s nach dem Vater und beantwortet sie mit derber Deutlichkeit; Louison möchte der Schwester die Trauerbotschaft ersparen und, als sie's nicht gekonnt, tröstet sie die Erschreckte.

Waren im Anfang der Szene der Jungfrau die Gestalten aus der Heimat wie ein Traum erschienen, so will es ihr nun scheinen, als habe ihr „von diesen Königen und Schlachten und Kriegesthaten nur geträumt"; sie glaubt sich daheim unter dem Zauberbaume, und „alles" bedünkt sie wie ein langer Traum. Bald aber ist das kurze Glück des Wahnes dahin, und sie besinnt sich, daß „alles" Thatsache, barbarische Wirklichkeit ist.

Der Entschluß Johannas, in die Daseinsweise zurückzukehren, in der sie vor ihrem Weggange von Domremy gelebt hat, entspringt aus dem Gefühle inneren Elends, das ihre Seele beherrscht, weil der Glanz ihrer jetzigen Existenzweise in grellem Widerspruch zu ihrem Schuldgefühl steht; jede Ehrenbezeugung, die man ihr darbringt, macht sie nur unglücklicher, weil sie durch die immer noch ihr Herz erfüllende Liebe zu Lionel eine „Feindin" und „Verräterin" ihres Volkes ist. Sie will sich, statt sich erhöhen zu lassen, selbst erniedrigen und zwar bis unter die Schwestern. Die Anklage auf Selbstüberhebung über die Schwestern kann nur als Anklage des irrenden Gewissens verstanden werden. Gewiß ist J. mit dieser Anklage ebenso im Unrecht wie ihr Vater mit der Anklage auf „sünd'gen Hochmut" (Prol. Sz. 2). In der Rückschau erscheint ihr als Selbstüberhebung ihre Neigung, sich abzuschließen zu höherem Eigenleben; sie erhob sich allerdings über die Schwestern, aber ohne Selbstüberhebung. —

Noch ehe J. den ersten Schritt thut, ihren Entschluß auszuführen, ist es bereits zu spät dazu.

2. Szenenreihe.

(Sz. 10—13.)

Szene 10.

Szene 10 bezeichnet die Höhe in der Verehrung Johannas. Schon in Sz. 8 „adorierte" das Volk Johanna; jetzt erhebt sie das Machtgebot des Königs zu gleicher Höhe mit dem heiligen Dionysius, dem Schutzpatron Frankreichs. So wird sie zur Volksheiligen, der

kultische Verehrung gebührt. — Der äußeren Aufwärtsbewegung, die J. zu immer höheren Ehren steigen läßt, entspricht die innere Abwärtsbewegung, die J. in immer tieferes Elend hineinführt. Ihr inneres Unglück wächst in gleichem Verhältnis mit ihrem äußeren Glück; das Gefühl ihrer Sündigkeit schmerzt sie am meisten, als der König sie zur Heiligen erhöht; sie verlangt nach Erniedrigung und muß die Erhöhung leiden. — In unserer Szene ist J. durch ihre Schuld völlig elend geworden.

Bei der letzten Rede des Königs, in der Schiller den bei Homer häufigen Zweifel verwertet, ob ein Held menschlicher oder göttlicher Herkunft ist, vermißt man eine Erklärung, wie der König, der einmal J.s Herkunft kennt (I, 10) und anderseits früher vor allem auch das Weib in ihr sah (III, 4), von der Möglichkeit reden kann, daß in J. sich ein himmlisches Wesen inkarniert habe. Offenbar hat sich der Dichter nur darum verleiten lassen, dem König eine so überschwengliche Meinung in den Mund zu legen, weil so der Gegensatz zu den folgenden Szenen noch schärfer wird. Vergl. Düntzer S. 250. In unserer Szene wird J. in den Himmel erhoben, in den folgenden in die Hölle verstoßen.

Szene 11; 12 und 13.

Während noch alles gespannt war, ob J. vielleicht in einem Schauwunder ihre himmlische Natur und Herkunft enthüllen werde, hatte ihr Aufschrei: „Gott! Mein Vater!" alle Illusion gestört. Ihre irdische Herkunft ist nun außer Zweifel. —

Die 11. Szene ist eine Anklageszene eigenster Art. Der Ankläger ist der Vater der Angeklagten; der Beweggrund zu der Anklage, die auf Tod und Leben geht, ist Liebe; das Forum, vor dem verhandelt wird, bilden Menschen, die sich eben vor J. tief gebeugt haben. Die Angeklagte selbst läßt die Anklage über sich ergehen ohne ein Wort der Verteidigung; entscheidend greift endlich der Himmel selbst ein. —

Die Anklage geht wie im Faust auf ein Teufelsbündnis, bei dem des Teufels Leistung Verherrlichung mit Weltruhm, die Gegenleistung J.s die Hingabe ihrer unsterblichen Seele wäre. Gegenüber dieser bestimmten Formulierung der Anklage fällt die Unbestimmtheit in der Fassung der Schuldfrage auf: „Antworte mir im Namen des Dreieinen: Gehörst du zu den Heiligen und Reinen?" Bei dieser Unbestimmtheit hat der Dichter den Zweck, der Frage einen Doppelsinn unterzulegen. Derselbe Doppelsinn findet sich auch in den Worten der Sorel: „Erkläre, du seist unschuldig, und wir glauben dir"; vor allem dann in der Frage Dunois': „Wer wagt's, sie eine Schuldige zu nennen?" und in der Aufforderung Thibauts: „Leugn' es, daß der Feind in deinem Herzen ist . .", sowie endlich in der Schlußfrage des Erzbischofs. — Im Grunde genommen, sind indes alle diese Fragen nur eindeutig, da sie aus dem Zusammenhang der Szene ihren be-

stimmten Sinn erhalten. Der Dichter hat also seinen Zweck, das Schweigen Johannas zu motivieren, nicht erreicht. Geradezu bedenklich aber muß es erscheinen, daß er durch die Fassung der Worte Dunois', Thibauts und des Erzbischofs ein Eingreifen des Himmels ermöglichen will. Schiller selbst rühmt in seinem Brief an Goethe vom 3. April 1801: „Der Schluß des vorletzten Aktes ist sehr theatralisch, und der donnernde Deus ex machina wird seine Wirkung nicht verfehlen." Für unser Gefühl ist es geradezu peinigend, wenn der Himmel durch seine Stimme eine Anklage bekräftigt, die nur in einem Sinne wahr ist, den keiner der Sprechenden seinen Worten unterlegt. Wir haben es hier mit einem theatralischen Effekt zu thun, den man gern missen möchte.

Mit Recht hat man die schöne Steigerung in dem Verhalten der Helden zu Johanna bewundert: Zuerst spricht du Chatel Verdacht gegen J. aus (vergl. schon Sz. 3); es folgt Burgund, der damit in seine frühere Ansicht über J. zurückfällt; von den drei „Liebhabern" J.s tritt zuerst La Hire zurück; lange behauptet seinen Glauben Dunois; wie er der erste war, der an J. glaubte, so ist er der letzte, der an sie glaubt; er glaubte an ihre Unschuld gegen allen Augenschein, selbst gegen das Zeichen vom Himmel; nur gegen ihr eigenes Zeugnis kann er seinen Glauben nicht retten; Raimond endlich harrt bei J. aus, obwohl auch er von ihrer Schuld überzeugt ist; hierin tritt seine Brackenburg-Natur deutlich hervor.

Der Grund des Schweigens der Jungfrau bleibt während der 11. Szene selbst im Dunkeln; den Kommentar bringt teilweise erst die 4. Szene des V. Aufzuges. J. schwieg, weil sie in dem, was ihr durch ihren Vater geschah, eine Schickung Gottes sah; der Erkenntnisgrund für sie ist dabei, daß es gerade der Vater war, der gegen sie die Anklage erhob („Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott"). Sie erkannte von Anfang an, daß Gott, ihr „Meister", ein Geschick über sie verhängte, und unterwarf sich schweigend.

Das letzte Wort ist allerdings auch V, 4 noch nicht gesagt, auch konnte es nicht gesagt werden, da Raimond von J.s eigentlicher Schuld nichts wußte. J. nämlich erkannte nicht nur, daß die Anklage ihres Vaters eine Schickung war, sondern sie durchschaute auch den göttlichen Zweck dieser Schickung. In und mit der Anklage brach ein „Ungeheures" über sie herein; in dem freiwilligen Aufsichnehmen des schweren Leidens erkannte sie den ihr von Gott vorgezeichneten Weg zur Büßung ihrer Schuld; es war ein Strafleiden, das sie auf sich nahm; in dem Verlangen nach Buße zeigt sich die Vollkommenheit ihres Schuldgefühls. Indem J. durch ihr Schuldgefühl elend wurde, stellte sich in ihr das Erhabene der Reue dar; indem sie die Anklage ihres Vaters stillschweigend hinnimmt, wird sie eine Trägerin der Erhabenheit des freigewählten Leidens (s. S. 139). — Das Leiden, dem J. sich unterwirft, ist ein unschuldiges Leiden; J. läßt das Leiden über sich ergehen, um die Schuld zu sühnen, die sie wirklich auf sich

geladen hatte. Hierbei drängt sich geradezu die Parallele zur „Maria Stuart“ auf. Vergl. V, 10 Maria: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod die frühe, schwere Blutschuld abzubüßen.“

Bei einer Vergleichung der beiden Dramen in dem fraglichen Punkte tritt eine Schwäche in der Anlage der Jungfrau von Orleans deutlich heraus. Der schuldlose Tod, den Maria Stuart als Buße für ihre alte Schuld auf sich nimmt, ist ein durch menschliche Willkür verhängtes Leiden; hingegen ist das schuldlose Leiden, unter das sich J. beugt, ein durch Gottes Willkür über sie verhängtes. Man kann sich aber kaum vorstellen, wie J. es als Gottes Willen zu erkennen vermochte, daß sie zu einer Anklage schweige, die sie gerade um Gottes Willen als eine Lästerung Gottes zurückweisen mußte.

Rückblick auf den ganzen IV. Aufzug. In keinem der bisherigen Aufzüge bildet J. so wie im IV. Aufzuge den Mittelpunkt des Ganzen; weder Karl und sein Hof, noch Burgund, noch das englische Heer lenken wie bisher das Interesse vorübergehend von J. ab; sie verschwindet nur auf ganz kurze Zeit aus dem Gesichtskreis des Zuschauers und bleibt ihm auch dann unsichtbar gegenwärtig. Die Handlung ist überwiegend innere Handlung und das Interesse demgemäß vor allem psychologischer Art. Auch da, wo sich die äußere Handlung mit dem größten Glanze entfaltet (d. h. im Krönungszuge), richtet sich das Augenmerk auf die inneren Vorgänge in der Seele J.s. — Nirgends (auch nicht im Monolog) malt der Dichter bleibende seelische Zustände in lyrischer Breite aus; was er schildert sind Seelenbewegungen. — Bereits in der Lionelszene kam das Schuldbewußtsein J.s zu klarem und bestimmtem Ausdruck; das Schuldbewußtsein beherrscht, die kurze Abirrung zum „Gottestrotz“ abgerechnet, die Seele J.s um so mehr, als sie die Liebe zu Lionel immer noch nicht aus ihrem Herzen zu reißen vermocht hat, mithin sich immer wieder von neuem mit schwerer Schuld befleckt. Durch den ganzen Aufzug hindurch steht J. unter dem Banne der Liebe, die mächtiger ist als sie selbst. — Die Seelenqualen, die J. unter dem Druck ihrer Schuld leidet, werden um so größer, je mehr man sie durch Wort und That erhebt. Die Lobpreisungen der Sorel, der Ehrenplatz im Zuge, das Adorieren des Volkes, die Heiligsprechung durch den König — alles das ist ihr Seelenpein, weil sie sich unwürdig fühlt. Die Sorel, das Volk, der König erhöhen sie zur Heiligen, während ihre Seele nach Selbsterniedrigung dürstet. Ihr Plan, in die Heimat zurückzukehren, ist aus dieser Seelenqual herausgeboren. —

Der entscheidende Wendepunkt des ganzen Aufzuges liegt in der 11. Szene, d. h. in J.s Entschlusse, zu schweigen. Dieser Entschluß zeigt J. in freier Hingabe an den göttlichen Willen, in der freien Unterordnung unter die Gnadenführung Gottes, vor allem aber in der Erhabenheit eines Charakters, der das Leiden frei wählt, um schwere Schuld zu büßen. —

Innerhalb der ersten 10 Szenen ist J. innerlich völlig einsam

und verlassen; so viele sich ihr auch nahen, niemandem kann sie sich erschließen; am Schluß des Aufzuges ist sie äußerlich fast ganz verlassen; aber jetzt ist sie innerlich nicht allein, denn sie weiß über sich Gott walten. — —

V. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung und auf das dichterische Ziel des Aufzuges. Wie die bisherigen Aufzüge in einander übergriffen, so auch der IV. und V. Aufzug. Am Schlusse des IV. Aufzuges hatte sich Raimond der verstoßenen Johanna als Begleiter angetragen, im Anfang des V. Aufzuges finden wir J., von Raimond begleitet, im Ardennenwalde. — Der Aufzug hat öfteren Ortswechsel als alle früheren; doch werden die einzelnen Schauplätze von einem engen geographischen Rahmen umschlossen. Auf dem ersten Schauplatz spielt die Handlung zwischen den beiden Heerlagern, dann versetzt der Dichter zuerst in das französische, darauf in das englische Heerlager; die Schlußszene endlich führt auf das Schlachtfeld. — An Zeit sind zwischen dem Krönungstage und dem Anfang des V. Aufzuges drei Tage verflossen. —

Nach dem Ortswechsel ergeben sich folgende Szenengruppen: 1—6; 7, 8; 9—13; 14. — Auch der V. Aufzug ist ein in sich geschlossenes Ganzes; das Ziel des Aufzuges ist der selige Tod der Jungfrau. Schiller selbst äußert sich über unseren Aufzug in dem Briefe an Goethe vom 3. April 1801: „Von meinem letzten Akt auguriere ich viel Gutes; er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher." Wenn man bei dieser Äußerung sich gegenwärtig erhält, daß zur Zeit des Briefes noch das Vorspiel zum I. Aufzuge gehörte (Düntzer S. 29), so gewinnt man aus derselben den richtigen Augenpunkt für den ganzen Aufzug. Man kann von einem Kreislauf reden, den die Tragödie beschreibt; im Prolog erfahren wir von J.s Berufung und sie übernimmt vor unseren Augen ihre Berufsaufgabe auf das göttliche Zeichen hin; ihr inneres Recht, ihren Charakteranspruch auf die Prophetenrolle kann man wohl erschließen, aus dem, was man über sie hört, aber man erkennt jenes Recht nicht deutlich, weil man sie keine selbständigen sittlichen Thaten vollbringen sieht. In den drei ersten Akten bis zur Lionelszene ist dann J. nur das willenlose Werkzeug des über ihr, in ihr und durch sie waltenden Gottes. Durch ihren Sündenfall geht sie der Prophetenrolle verlustig und steht nun wieder auf sich allein. Jetzt aber vollbringt sie aus eigener sittlicher Kraft eine That, die ihren Charakteranspruch aufs deutlichste beweist. Die Wiedereinsetzung in die Würderolle der Prophetin (V, 11 fg.) ist nichts als eine göttliche

Anerkennung dieses Anspruches. — Diese That aber ist die Selbstbefreiung von der Liebe zu Lionel. Diese Liebe war bisher mächtiger als sie; im heroischen Kampfe wird sie ihrer nun mächtig. Solange der Ehre Schimmer sie umgab, war Streit in ihrer Brust, der Kampf mit der Liebe zum Feinde. Dieser Streit ruht, als J. im V. Aufzuge wieder auftritt; sie selbst sagt von sich aus: „Jetzt bin ich geheilt, und dieser Sturm in der Natur, der ihr das Ende drohte, war mein Freund, er hat die Welt gereinigt und auch mich. In mir ist Friede. Komme, was da will, ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!" Dieses Stimmungsbild fixiert den Zustand, wie er sich unter äußerer Einwirkung in J.s Seele gestaltet hatte; J. glaubt, von aller Schwachheit frei zu sein. Aber sie irrt sich in sich selbst; wohl ruht der Streit; aber noch ist, ihr unbewußt, der Feind in ihrem Herzen. Fürchterlich klar soll sie über sich werden, wenn Isabeau sie zu Lionel sendet; ihre völlige Ratlosigkeit (*ἀπορία*), ihre grenzenlose Angst vor der Begegnung mit Lionel beweist, wie wenig sie bisher die souveräne Herrschaft über sich besitzt (vergl. Sz. 5 und 6). — Den Sieg über sich hat J. errungen, wenn wir sie dem wieder gegenüber sehen, dessen edle Schönheit sie zu Fall gebracht hat. Die Höhe des ganzen Aufzuges liegt mithin in der 9. Szene. („Du bist der Feind mir, der verhaßte, meines Volks.")

Die sittliche That J.s steht aber im engsten Zusammenhange mit ihrer Prophetenrolle; durch ihre That stellt J. die Bedingung wieder her, unter der sie allein ihre prophetische Aufgabe erfüllen konnte. —

Szene 1—6.

In dieser Szenengruppe bilden die Szenen 1—3 eine Einheit; Szene 4 steht für sich allein; Sz. 5 und 6 schließen die Gruppe ab und bereiten auf die 3. Szenengruppe vor.

Szene 1—3.

Die Szenerie, die Dunkelheit, das Donnern und Blitzen und das Knallen des Geschützes erzeugen zusammen in Szene 1 den Eindruck des Schauerlichen. Das Gespräch zwischen dem Köhler und seinem Weibe dient zur Exposition der Situation, die sich seit der Verbannung der Jungfrau entwickelt hat. —

Die 2. Szene gewährt einen Einblick in die äußere und innere Lage Johannas. Unter der Obhut des treuen Raimond ist sie, der Menschen Auge fliehend und kärglich sich nährend, bereits drei Tage umhergeirrt; nun ist sie am Ende ihrer körperlichen Kraft. Innerlich leidet J. schwer unter ihrem Geschick; sie empfindet das Elend der Verbannung („die Jungfrau ist sehr traurig"). Und noch harrt ihrer neues Leid: der Fluch folgt ihr; die, welche ihr eben noch Obdach und Stärkung geboten hatten, bekreuzen sich vor ihr und fliehen aus ihrer Nähe: ein Stück des Elends der Verbannung.

Szene 4.

Die Szene enthüllt die Grundstimmung der Seele Johannas. Allerdings leidet J., aber sie ist von dem Leiden nicht niedergebeugt; sie erträgt es mit Fassung; ist es doch ein Leiden, das Gott über sie und sie über sich selbst verhängt hatte. Sie zeigt nicht jene „blinde Unterwürfigkeit“ unter das Schicksal, die für freie, sich selbst bestimmende Wesen demütigend und kränkend ist; Unzufriedenheit mit dem Schicksal aber dringt in ihre Seele nicht ein, weil sie das deutliche Bewußtsein hat, daß ein gütiger Wille ihr Geschick zu ihrem Heile lenkt. — Die Frage Raimonds: „Und wer soll Euer Begleiter sein?“ beantwortet sie mit einem Hinweis auf den, der über ihr waltet. Der Warnung Raimonds vor dem furchtbaren Entweder — Oder, vor dem sie steht, begegnet sie mit einem Worte demütigen Glaubens: „Mich wird nichts treffen, als was sein muß.“ Durch ihre Kenntnis der Natur und ihrer Kräfte endlich hofft sie den Gefahren des einsamen Lebens zu entgehen.

Raimonds Sorge um J.s Seelenheil läßt ihn aus seiner bescheidenen Zurückhaltung J. gegenüber herausgehn und sie mahnen: „Wollt Ihr nicht in Euch gehen? Euch nicht mit Gott versöhnen?“ Was J. hören muß, ist hart für sie, da sie aus Raimonds aufopferungsvollem, selbstverleugnendem Thun den Schluß gezogen hatte, daß er an ihre Unschuld glaube. Sie muß das Martyrium des Verkanntwerdens bis zum letzten Tropfen durchkosten. — Die Erklärung ihres Schweigens, die sie dem Freunde giebt, ist wohl für den Zuschauer, der J.s Schuld kennt, aber nicht für Raimond eine Erklärung; nur weil er gern J.s Wort für Wahrheit nimmt, kann man verstehen, wie er sich bei dem beruhigt, was J. sagt.

In dem Bekenntnis J.s über ihren seelischen Zustand erfahren wir von jenem großen Umschwung, der sich in ihr während des Gewittersturms vollzogen hat; während des Sturms in der Natur hat sich der Sturm in ihrer Seele gelegt. (Der psychologische Zusammenhang tritt nicht deutlich hervor.) J. glaubt, die *κάθαρσις* ihrer Seele habe sich vollzogen; bereits die nächsten Szenen sollen beweisen, daß sie sich in einer Täuschung über sich selbst befunden hat (s. o.).

Das demütige und zuversichtliche Gottvertrauen, das J. beseelt, hindert sie auch, eigenmächtig (nach Raimonds Wunsch) ihr Schicksal zu gestalten und die Offenbarung ihrer Unschuld zu beschleunigen; sie überläßt sich und ihre Ehre dem, der die Ehre der Seinen „sucht“; sie harrt des Tages der Wahrheit in Geduld.

Szene 5 und 6.

In diesen Szenen bringt der Dichter die beiden Frauengestalten ins Spiel mit einander, die er in den schärfsten Gegensatz des Charakters gestellt hat. Die Bedeutung der beiden Szenen verkennt Hoffmeister völlig; nach seiner Meinung will J. Lionel nicht wiedersehen, weil sie

heftigen Abscheu vor dem Anlaß ihres Bruchs mit dem Himmel empfindet; ebenso sieht Bellermann (II, 278f.) in J.s Erschrecken vor allem „die Angst der Scham, vor den treten zu müssen, der, der einzige Sterbliche, um ihre Schwachheit weiß." Mit dieser Auffassung verträgt sich die fassungslose Verzweiflung J.s nicht. — J. glaubt sich „geheilt" und von aller Schwachheit, d. h. von jeder Regung der Liebe zu Lionel, gereinigt. Allerdings weiß sie, daß ihr noch eine „Prüfung" bevorsteht; aber sie glaubt ihrer selbst sicher zu sein: „Komme, was da will, ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt." Mit diesem Gefühl verbindet sich zugleich die Glaubensgewißheit: „Und väterlich wird auch die Prüfung sein." Überhaupt hat J. ihr Schicksal in Gottes gnädige Hand gelegt: „Mich wird nichts treffen, als was sein muß." In dieser Gottergebenheit reicht sie den Soldaten der Isabeau ohne einen Versuch der Abwehr die Hände zum Fesseln. — Ein völliger Umschlag in J.s Stimmung tritt ein, als Isabeau den Befehl giebt: „Bringt sie zu Lionel!" Die Furchtbarkeit der Versuchung, in die sie durch diesen Befehl gestürzt wird, macht sie vollkommen fassungslos; das edle Angesicht Lionels hatte sie ihrer Berufspflicht abtrünnig gemacht; das Bild des schönen Helden hatte sie in ihrem Busen getragen (s. IV. Aufzug); dies Bild aber hatte sie dann aus ihrer Seele weggewischt (s. V, 4); der Befehl Isabeaus läßt sie, die scheinbar Geheilte, die furchtbare Gefahr eines Rückfalls erkennen, die für sie der Anblick des Helden bedeutet. Als sie für sich selbst einstehen zu können meinte, hatte sie diese Möglichkeit der Prüfung übersehen. Und so schlägt denn ihre frühere Sicherheit in Verzweiflung um.

Um sich zu retten, sucht sie den Untergang. Der Aufforderung an Isabeau: „Ermorde mich gleich hier . . ." folgt die Aufreizung der Soldaten zur Rache an ihr. Als alles vergebens ist, bricht sie in Anklage und Klage aus. Hier ist die Stelle, wo J. allein steht und sich „im Unglück von den Göttern deseriert" fühlt („Kein Gott erscheint, kein Engel zeigt sich mehr"). Wenn J. später in Sz. 10 Lionels Anblick zu ertragen und ihm in das Angesicht hinein zu erklären vermag: „Du bist der Feind mir, der verhaßte, meines Volks", so hat sie eben die Versuchung, der sie früher unterlegen war, bestanden und zwar durch eigene sittliche Kraft.

Eine Parallele zu „der Prüfung" Johannas ist die Versuchung, in die Maria Stuart durch den plötzlichen Anblick Leicesters geführt wird (V, 9); beide Heldinnen müssen beweisen, daß sie eine sündige Liebe und damit sich selbst überwunden haben; beide auch müssen sich angesichts des Gegners behaupten.

Szene 7 und 8.

Szene 7 giebt ein Bild der Situation im französischen Lager. Schon aus Szene 1 weiß man, welcher Umschwung in der Lage der Dinge seit Johannas Verbannung eingetreten ist. Die Feinde, „schon ganz

aufs Haupt geschlagen und zerstreut", haben sich nicht nur wieder gesammelt, sondern bedrängen auch die Franken. Ein neuer verhängnisvoller Schlag steht bevor: Wie im I. Aufzuge will sich Dunois von der französischen Sache scheiden. — Zugleich gewinnt man einen Einblick in die innere Stellung der Franken zu J.; offenbar infolge des Umschwungs der äußeren Lage beginnt sich ein Umschwung des Urteils über J. zu vollziehen. Völlig überzeugt von ihrer Unschuld ist allerdings nur Dunois; bei den übrigen Großen ist dem Eindruck „der Zeichen" der Eindruck ihres sittenreinen Lebenswandels gegenübergetreten; man fürchtet, schweres Unrecht gethan zu haben; aber so wenig ist man zu einer festen Überzeugung gekommen, daß der Erzbischof ein Zeichen des Himmels begehrt, um klar sehen zu können. Der Himmel gewährt das Zeichen, indem er J. die Fesseln zerreißen und auf dem Schlachtfeld erscheinen läßt. —

Sz. 8. Ein überzeugter Zeuge für J.s Unschuld tritt in Raimond auf; die Ablegung des Zeugnisses ist ihm eine so heilige Verpflichtung, daß er Dunois' dringende Frage, wo die Jungfrau sei, dreimal nicht beantwortet. Die Nachricht von J.s Gefangennahme bedeutet für Dunois einen Appell an seine Heldenehre; die Befreiung der Befreierin ist ihm eine Ehrenschuld ganz Frankreichs.

Szene 9—13.

a) Szene 9 und 10.

Wenn der Vorhang hochgeht, sieht man Johanna und Lionel zusammen auf der Bühne; zurückliegt der verhängnisschwere Moment des ersten Wiedersehens, und der Zuschauer verlangt zu wissen, ob J. die Versuchung überwunden, d. h. dem magischen Zauber des edlen Angesichts nicht erlegen ist. Der Dichter hätte offenbar besser gethan, den Zuschauer den kritischen Moment des ersten Wiedersehens miterleben, oder doch wenigstens aus stummem Spiel das Ergebnis der ersten Wiederbegegnung erraten zu lassen. Bei der jetzigen Anordnung bleibt dem Zuschauer nicht einmal Zeit genug, sich die Antwort auf seine Frage an J. aus ihrem Gesicht abzulesen. Es bleibt auch unsicher, ob J. ihre Fassung vor oder nach der Begegnung mit L. wiedergewonnen hat. Man erwartet nach Szene 5 und 6 den Ablauf eines psychologischen Prozesses zu sehen; man sieht nur das fertige Resultat.

Allerdings werden wir Zeugen der weiteren Prüfung Johannas, aber auch hier ist nicht ersichtlich, ob nach der Absicht des Dichters die Versuchung einen Seelenkampf in J. entfacht oder nicht. Das erste Wort aus J.s Munde zeigt J. als Siegerin.

Schwer genug ist die Versuchung, namentlich wenn man zur Vergleichung III, 10 heranzieht. Als J. in Sünde fiel, da war es nur Lionels edelschöne Männlichkeit, die in J. Liebe erweckte. Wie vieles mehr reizt sie jetzt, sich der Liebe hinzugeben! Lionel stellt sich schützend zwischen sie

und sein Volk, bereit, für sie zu sterben. Ihr eigenes Volk hat sie verstoßen, und so ist sie aller Pflichten gegen das unwürdige Vaterland ledig. Glänzend muß sich ferner in J.s Augen der Einstgeliebte abheben gegen ihre fränkischen Werber: diese wagten nicht, für ihre Ehre gegen das eigene Volk einzustehen, er verteidigt sie gegen sein und ihr Volk. Und endlich: Verlangt es nicht die Logik des Seelenlebens, daß J. sich jetzt dem Helden ergiebt? Als sie ihn einst verschonte, stand er ihr als Feind gegenüber; jetzt wirbt um sie der einzige Freund, der ihr geblieben ist. — So groß ist die Versuchung. Aber größer als die Versuchung ist J.s Seelenkraft: „Du bist der Feind mir, der verhaßte, meines Volks. Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir. Nicht lieben kann ich dich.“ Welch eine Wendung! J. ist heraus aus der unheilvollen Irrung und Verwirrung, in der sie den Feind des Vaterlandes liebte; der Konflikt zwischen dem liebenden Weibe und der hassenden Patriotin ist endgültig zu gunsten der letzteren entschieden; sie ist wieder in ihr Volk zurückgetreten. Und scharf ist jetzt die Grenze zwischen ihr und Lionel geregelt. Sie kann den nicht mehr lieben, den sie zuvor lieben mußte.

Man würde natürlich den Dichter völlig mißverstehen, sähe man etwa im Patrotismus J.s die Kraft, in der sie die erneute Versuchung zur Liebe überwindet; diese Kraft ist vielmehr J.s Pflichtbewußtsein. Aus dem Bewußtsein ihrer Berufspflicht heraus stellt sie die Voraussetzung der Berufserfüllung, d. h. die innere Keuschheit, wieder her, indem sie ihre Seele von der Liebe reinigt und so sich von neuem für Gott heiligt. Ihre Selbstüberwindung ist ein Sieg der Pflicht über die Neigung, der sittlichen Energie über das Triebleben. Diese That bedeutet eine restitutio in integrum; in dieser That zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr „Charakteranspruch auf die Prophetenrolle“. Bei der Übertragung der Prophetenrolle war es die Gottheit, welche J. bestimmte; jetzt bestimmt sie sich selbst in freiem Willensakt zu dieser Rolle.

Was Wunder, wenn J. nunmehr sich wiederum in die Rechte der Gottgesandten einsetzt, dem Feinde in des Königs Namen Frieden bietet (I, 11) und ihm für den Fall des Kampfes die völlige Niederlage prophetisch verkündet. Was Wunder auch, wenn aus dem reinen Herzen der Heldenprophetin die Flamme des Patriotismus hervorbricht. — Nicht weil J. patriotisch begeistert ist, kehrt sie zu ihrer Berufspflicht zurück, sondern sie ist patriotisch begeistert, nachdem und weil sie zu ihrer Berufspflicht zurückgekehrt ist. —

Die 10. Szene schafft die eigenartige Situation, in der die 11. Szene sich abspielen soll.

Man beachte, wie das, was die Personen in unserer Szene dichten und denken, später entweder gar nicht oder doch anders geschieht, als sie es dachten. Lionel gedenkt, den Franken einen zweiten Tag bei Crequi (Crecy) und Poitiers zu bereiten; in Wirklichkeit erleiden die Engländer eine entscheidende Niederlage. Völlig zu nichte wird der Plan

Fastolfs und Isabeaus gegen J.s Leben (Isabeau: „Sorget nicht, sie soll nicht leben, unsern Fall zu sehn"). J. verkündet: „Mein Volk wird siegen, und ich werde sterben, die Tapfern brauchen meines Arms nicht mehr." Sie weiß gemäß der göttlichen Offenbarung, daß ihr Tod bevorsteht; aber sie weiß nicht, daß ihr Volk nur durch sie siegen und daß sie heute fallen wird.

b) Szene 11, 12, 13.

Die Anlage der Szene erinnert an Szene 13 im III. Aufzuge des Götz von Berlichingen; in beiden Fällen wird zur Schilderung der Schlacht das Kunstmittel der Teichoskopie verwandt (vergl. Wegweiser I. Abteil. S. 232). Hingewiesen werden mag ferner auf Maria Stuart V, 10. Hier wird ebenso wie in unserer Szene eine dem leiblichen Auge des Zuschauers unsichtbare Handlung seinem Geistesauge sichtbar gemacht; in beiden Szenen werden ferner die Handlungen auf zwei Schauplätzen mit einander verbunden (vergl. Wegweiser III. Abteil. S. 100f.). Mit der Szene im Götz ist unsere Szene insofern besonders nahe verwandt, als es einmal auch dort ein auf die Warte gestiegener Knecht ist, der das Gefecht beschreibt, und als dort Selbitz mit ebenso leidenschaftlicher Teilnahme wie hier J. den Bericht vernimmt. Das Eigenartige unserer Szene liegt aber darin, daß die Ereignisse in den Seelen der beiden anwesenden Frauen die gerade entgegengesetzten Affekte auslösen. Die Doppelspiegelung der Ereignisse in dem Gemüt Johannas und in dem Gemüt Isabeaus ist ein Meisterzug dramatischer Kunst.

Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen unserer Szene und der im Götz liegt im Gang der Ereignisse. Im Götz scheint über den Helden die Katastrophe hereinzubrechen, als plötzlich die Peripetie eintritt. Ebenso finden sich in unserer Szene eine anscheinende Katastrophe und eine Peripetie; ja im Grunde genommen hat die Szene sogar doppelte Peripetie, da die Selbstbefreiung Johannas eigentlich den Umschwung des Schlachtenglücks bezeichnet; der Wendepunkt liegt beidenfalls da, wo für eine der beiden kämpfenden Parteien die Katastrophe unabwendbar schien.

Besonders kunstvoll ist die Stufenfolge angelegt, in der sich das Geschick der Franken auf einen anscheinend katastrophischen Ausgang hinzubewegen scheint: die Flucht der Franken, die schwere Verwundung Dunois', der Sturz des Königs, seine Gefangennahme.

Das Spiel der Affekte wird in der Seele des Zuschauers aufs stärkste erregt; „die Spannung des Zuschauers kann kaum einen höhern Grad erreichen, als hier" (Viehoff). Das Eigenartige der Gefühlserregung ist darin zu suchen, daß durch ein und dasselbe Geschehnis die Teilnahme für die nämliche Person nach gerade entgegengesetzten Richtungen geleitet wird: Die Niederlage der Engländer bedeutet J.s Tod; nur der Sieg ihrer Feinde rettet ihr Leben. — Nur dadurch, daß sich der Himmel ins Mittel schlägt, entgeht J. dem Entweder — Oder, dem sie gegenüber steht.

In der ersten Hälfte der Szene wird vor allem unsere Furcht für Johanna erweckt, die Furcht wird zum Schrecken, als Isabeau auf J. den Dolch zückt; in der zweiten Hälfte tritt unser Mitleid ins Spiel; mit immer wachsender Teilnahme empfinden wir die Folterqualen der Patriotin mit.

In der ganzen Tragödie wird J. nur einmal eigentlich betend eingeführt; das geschieht in unserer Szene, und zwar sieht man gleichsam, wie dies Gebet aus der Seelennot J.s herausgeboren wird. Ehe sich J. den göttlichen Beistand erbeten hatte, war sie nichts als ein ohnmächtiges Weib: „Und ich bin nichts als ein gefesselt Weib!" Nach dem Gebet ist sie ausgestattet mit göttlicher Wunderkraft; der Himmel bekennt sich wieder zu ihr und sendet sie den Ihrigen als rettenden Engel. —

Szene 12 und 13 bringen den plötzlichen Umschwung der Dinge. (J.s erste Heldenthat war die Herstellung einer Schlacht, ihre letzte Heldenthat ist die Wiederherstellung einer Schlacht.) Die Sieger werden besiegt, der geschlagene König wird befreit, der siegreiche Feldherr wird gefangen, die Hüterin der gefangenen J. wird selbst Gefangene. — Der Sieg der Franken ist ein endgültiger Sieg: das stolze England liegt darnieder.

Szene 14.

„Ein Tag wird kommen, der mich reiniget. Und die mich jetzt verworfen und verdammt, sie werden ihres Wahnes inne werden" — so hatte J. über sich selbst geweissagt; diese Weissagung geht in unserer Szene in Erfüllung; J. empfindet noch vor ihrem Tode das Hochgefühl, unter ihrem Volke zu stehen, nicht mehr verklagt, sondern gerechtfertigt, nicht mehr verachtet, sondern geehrt, nicht mehr verflucht, sondern gesegnet. Ebenso erfüllt sich in unserer Szene die Weissagung J.s, daß sie sterben werde, bevor sie heimgekehrt sei (II, 7); endlich geht auch die Weissagung in Erfüllung: „Die hier gedienet, ist dort oben groß"; J. sieht in einer Vision den Himmel offen und die Mutter Gottes, die Mater gloriosa, bereit, sie zu empfangen. Im Augenblick des Todes schmeckt Johanna bereits die Seligkeit der andern Welt; ihr Tod ist nichts als ein Entzückt- und Entrücktwerden der Seele aus dem Diesseits ins Jenseits.

Zu der Reihe der Bilder, die der Dichter von J. zeichnet, treten noch zwei neue hinzu: Das Bild der todwunden Heldin, wie es Burgund beschreibt, und das Bild der visionär verzückten Prophetin. —

Rückblick auf das ganze Drama.

A. Ein hochbedeutsames Stück Weltgeschichte spielt sich in der J. v. O. ab; es handelt sich um nichts Geringeres als um Sein oder Nichtsein einer großen Nation; der Plan der englischen Politik war kein anderer, als Frankreich, gleichwie ein Boot, an das stolze Meerschiff Englands zu ketten, d. h. ihm sein nationales Eigenleben zu vernichten. Schon

naht „Frankreichs letztes Schicksal“, da rettet Gott durch ein Wunder der Nation ihr Königtum und ihre Sonderexistenz. Das Auftreten der Jungfrau bezeichnet eine entscheidende Wende im Leben zweier Nationen; es ist gleichsam der göttliche Schiedsspruch, der da scheidet, was Machtwillkür zu einer widernatürlichen Einheit verkoppeln wollte.

Das Interesse, das in uns erweckt wird, ist ein weltgeschichtliches Interesse. Indes liegt in der J. v. O. der Schwerpunkt des Interesses keineswegs auf den weltgeschichtlichen Vorgängen; es ist vielmehr mit großer Entschiedenheit auf die Person Johannas vereinigt. Während bei M. St. gesagt werden mußte, das biographische Interesse erweitere sich oft zum weltgeschichtlichen (Wegweiser III. Abt. S. 105), wird in der J. v. O. das weltgeschichtliche Interesse zum psychologisch-biographischen Interesse verengert. Unsere Teilnahme gilt allerdings auch dem Entscheidungskampfe, der Frankreichs Geschick bestimmt; den Brennpunkt des Interesses aber bildet jener Entscheidungskampf, der im Herzen Johannas gekämpft wird. Die J. v. O. ist ein leidenschaftliches Personenstück. — Die neuere Geschichtsforschung, die in J. nur einen Faktor der Rettung Frankreichs neben anderen sieht, läßt J. gleichsam nur als Relief sich vom Hintergrunde abheben. Schiller dagegen löst sie noch weit mehr als seine Quellen los und arbeitet die Retterin Frankreichs zu einer völlig selbständigen, alleinstehenden Gestalt ohne Hintergrund aus. Die Befreiung Frankreichs ist ihre alleinige That; die Ritter z. B. sind kaum handelnde Personen, sondern Werkzeuge. — Zur vollen Selbständigkeit tritt die geschichtliche Jeanne Darc auch in Schillers Quellen erst nach ihrer Gefangennahme heraus; nach diesem Ereignis steht sie allein ihren Gegnern gegenüber. Schiller hat diesen, d. h. den eigentlich tragischen, Abschnitt ihres Lebens für seine Tragödie nicht benutzt, obwohl derselbe auch nach seiner Theorie tragischen Gehalt genug darbot. Vergl. oben S. 138 fg. Die Umgestaltung des Endschicksals Johannas hat eine noch straffere Zusammenziehung des Interesses auf die Person J.s zur Folge. Allerdings steht die geschichtliche Jeanne Darc während ihres Prozesses auf sich allein, alle Teilnahme auf sich konzentrierend; aber ihr gegenüber steht ihr tragischer Widerpart, ihre Ankläger und Richter. In Schillers J. v. O. entwickelt sich der tragische Prozeß ohne solchen tragischen Widerpart. Bewegung und Gegenbewegung sind rein innerlicher Art; von außen her kommt allerdings der Anstoß zu dem tragischen Prozesse; der Prozeß selbst aber ist rein innerlich, eine Sache, die J. mit sich selbst ausmacht. Ihre Umgebung ahnt nicht einmal etwas von den Vorgängen in J.s Seele.

Wenn nun also das Personenleben J.s die Teilnahme des Zuschauers so einseitig in Beschlag nimmt, so berührt es um so peinlicher, daß der Dichter, und zwar in einer keineswegs notwendigen Abweichung von der Geschichte, aus seiner Johanna einen mitleidslosen „weiblichen Achilles“ gestaltet hat (s. oben S. 176), für den er unsere Sympathie nicht beanspruchen kann. —

B. 1. Blick auf die einheitliche Durchführung der Gesamthandlung. Die Behandlung des Ortes der Handlung wird in der J. v. O. durch die Natur des Stoffes bedingt. Da es sich um kriegerische Ereignisse handelt, ist ein wiederholter Wechsel des Schauplatzes von selbst gegeben: die Grenze eines „gemäßigt freien Wechsels“ wird nicht überschritten, und zwar um so weniger, als die einzelnen Schauplätze, auf denen die Handlung innerhalb eines Aufzugs spielt, durch einen engen Rahmen zusammengehalten werden. Vergl. hierzu Schillers eigene Bemerkung über die Abhängigkeit dichterischer Formgebung von der Eigenart des Stoffs (oben S. 143). Auch in Ansehung der Zeit hat der Dichter sein Stück in eine größere Anzahl von Teilen zerstückeln müssen; auch dies Verfahren war durch die Natur des Stoffs geboten; die zwischen den einzelnen Aufzügen und Szenenwechseln inneliegenden Zeitstrecken enthalten zumeist nichts für die Handlung Bedeutendes. Zweimal allerdings fallen Ereignisse in die Zwischenzeiten, die durch ihre Bedeutung Anspruch auf szenische Behandlung hatten: die Eroberung Orleans' und das erste Wiedersehen Johannas und Lionels.

Das Gefüge der äußeren Handlung ist völlig geschlossen; die Motivierung ist (wie man mit Recht bemerkt hat) in keinem anderen Drama Schillers so sorgfältig, wie gerade in der J. v. O. — Die Einheitlichkeit der Handlung wird leicht festgestellt, wenn man die Darstellung der Heldenlaufbahn Johannas als das Thema der ganzen Tragödie erkannt hat. Diese Bahn gleicht der scheinbaren Bahn der Sonne. Man sieht den Stern der Jungfrau aufsteigen und einen höchsten Punkt erreichen („obere Kulmination“); dann folgt eine absteigende Bewegung bis zu einem tiefsten Punkte („untere Kulmination“); endlich vollzieht sich eine neue Aufwärtsbewegung bis zu dem Höchststande, gleichsam dem Zenith. — Wird das Drama unter diesem Gesichtspunkt angesehen, so ergiebt sich die straffe Einheit der Handlung. Nur an zwei Stellen dürften Nebenhandlungen zu allzu großer Selbständigkeit entwickelt sein, und zwar III, 2 fg. die Versöhnung Burgunds und III, 6 und 7 der Tod Talbots. — Die Breite, mit der Schiller die Versöhnung Burgunds behandelt, tritt um so schärfer hervor, als diese Breite in gar keinem Verhältnis zu der Bedeutung der Versöhnung für den Fortgang der Handlung steht. — Die genaue Ausmalung der Sterbeszene III, 6 und 7 würde dann leicht zu erklären sein, wenn der Dichter den Kontrast, den die Auslegung zwischen dem Tode Talbots und dem der Jungfrau bestehen läßt, wirklich beabsichtigt hätte. —

2. Zu besonderen Bemerkungen giebt die Architektur unserer Tragödie Veranlassung. „Das Drama“, sagt Vischer (III, 2 S. 1399), „ist eigentlich eine Kette von Retardationen; denn seine Handlung ist wesentlich ein Kampf, und dieser setzt Hindernisse voraus.“ Einerseits arbeitet der Wille des Helden in rastlosem Streben; anderseits schwillt gegen sein Streben die feindliche Welt an; zunächst wirft der Held die aufsteigenden Hindernisse nieder, dann aber erliegt er dem Gegendruck. Ein Blick

genügt, um zu sehen, daß unser Drama nach diesem Schema nicht angelegt ist. Vergl. oben S. 143 f. Demgemäß zeigt unsere Tragödie auch nicht die Art des Aufbaues, wie sie sich aus jenem Schema entwickelt. Bei diesem Aufbau ist eine ansteigende und eine absteigende Linie zu unterscheiden; den Anfang bildet nach Vischer (III, 1, S. 50) „die gegebene Situation mit dem Keime der Kollision; dann entfalten sich die Keime, der Kampf bricht aus und erreicht seine Höhe; mit der Peripetie beginnt die absteigende Linie, welche bis zum Schlusse führt." Wie bereits bemerkt wurde, ist die Bewegung in der J. v. O. eine dreifache; zu der ansteigenden und absteigenden Linie kommt noch eine zweite ansteigende. Vergl. auch unter C die Bedeutung des Todes der Jungfrau. —

3. Die J. v. O. mußte oben eine Wundertragödie genannt werden (S. 142); das Wunderbare, das in den Gang der Handlung eingeschaltet wird, ist von zweifacher Art: einmal wirken überirdische Mächte durch die Jungfrau wie durch ihr Werkzeug, zweitens greifen diese Mächte unmittelbar in die Handlung ein. In die letzte Gruppe gehört „der donnernde deus ex machina" (IV, 11); man wird den Dichter hier kaum von dem Vorwurf des „Spektakulösen" frei sprechen können; zudem giebt, wie gezeigt, die Art der Einführung Gottes zu ernsten Bedenken Veranlassung. Die Erscheinungen der Jungfrau Maria, durch die J. berufen wird, sollen offenbar als reale Erscheinungen gelten; dieser Absicht des Dichters widerspricht aber der Schluß des ganzen Dramas, da hier ein jenen Erscheinungen nahe verwandter Vorgang als Vision gelten muß. — Es bleibt übrig die Erscheinung des schwarzen Ritters. Interessant ist die Parallele zwischen der Erscheinung dieses Gespenstes und der Erscheinung des Gespenstes im Hamlet (vergl. Bellermann II, S. 242). Das Verhalten der beiden Dichter ist schnurstracks entgegengesetzt (anders Bellermann); Shakespeare will (wenn anders ihn Lessing im 11. Stück der Dramaturgie richtig verstanden hat) durch die Art und Weise, wie er sein Gespenst einführt, den Samen des Gespensterglaubens, der in uns allen liegt, zum Keimen bringen, d. h. uns für den Augenblick an die Wirklichkeit von Gespenstern glauben machen. Demgemäß erscheint sein Gespenst „in der schaudernden Stunde der Nacht" und in der „Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe", mit welchen wir „von der Amme an" Gespenster zu erwarten gewohnt sind. Schillers Gespenst erscheint am hellen lichten Tage; erst kurz vor seinem Verschwinden demaskiert sich der schwarze Ritter als Gespenst. Man verkennt, glaube ich, den Plan des Dichters, wenn man ihn so versteht, als beabsichtige er, in uns den Glauben an die Wirklichkeit seines Gespenstes zu erwecken; im Gegenteil scheint er mir wünschen zu müssen, daß seine Zuschauer so ungläubig, wie möglich sind. Das ergiebt sich aus seiner Absicht bei der Einführung des Wunderbaren (s. oben S. 143). Schiller fürchtete bei dem Eindruck künstlerischer Hervorbringungen nichts mehr als „das pathologische Interesse", d. h. das am Stoffe klebende, nicht der dichterischen Form zugewandte Interesse. Das patho-

logische Interesse aber wird sich um so stärker geltend machen, je mehr der Dichter die Natur nachahmt; ein Mittel, den Zuschauer zum reinen Wohlgefallen an der künstlerischen Form zu zwingen, sah Sch. nun in der Hereinnahme des Wunderbaren, denn eine Welt, in der Wunderbares geschieht, ist für ihn eine unwirkliche Welt; ein Stoff aus einer solchen Welt aber läßt den Zuschauer gleichgültig; er bleibt dem Stoff gleichsam fern und gewinnt den Standort für eine künstlerische Betrachtung des Kunstwerks.[1]) — In Summa: Schiller benutzt das Wunder, für das in seiner eigenen Weltanschauung kein Raum ist, und für das er bei seinem Publikum keinen Glauben voraussetzt, als eine Art von Schutzwehr gegen das Stoffinteresse; sein Publikum sollte stets fühlen, daß der Gegenstand seiner Rührung nur ein „Spiel" sei, damit es sich ganz der ästhetischen Betrachtung hingeben könne. Es ist zuzugestehen, daß durch Einführung von Wundern, deren Wirklichkeit vom Zuschauer nicht geglaubt wird und nicht geglaubt werden soll, das stoffliche Interesse zurückgedrängt wird; indes geht doch bei diesem Verfahren dem Dichter jene ernste Teilnahme verloren, die man nur dem entgegenbringt, was geschehen kann; ohne diese ernste Teilnahme aber dürfte es auch nicht zu einem warmen Interesse für die künstlerische Form kommen. Zudem giebt es andere Mittel, den Zuschauer von dem „Was" der Darstellung auf das „Wie" derselben hinzulenken.

Die zweite Reihe von Wundern ist die, bei denen die Gottheit durch Johanna wie durch ein Medium wirkt. Nach des Dichters klar zu Tage liegender Absicht handelt es sich sowohl bei den Wundern übermenschlichen Wissens wie übermenschlicher Kraft nicht um eine wunderbare Überhöhung des natürlichen Vermögens der Jungfrau, sondern um ein Wirken des göttlichen Geistes und der göttlichen Kraft, bei dem J. nichts als willen- und selbstloses Werkzeug ist. Johannas Wunderthaten sind nicht ihre Thaten, sondern die Thaten des in ihr und durch sie wirkenden Gottes; es sind Wirkungen einer transscendenten Macht, für die an sich J. nicht verantwortlich gemacht werden kann. Vergl. oben S. 173, 176, 180. Der Dualismus zwischen dem im Menschen waltenden Geiste Gottes und dem geistigen Eigenleben des Menschen ist nach biblischer Analogie angelegt. — Für eine Charakteristik J.s sind die Wunderthaten an sich also nicht verwertbar; sie charakterisieren die Gottheit, nicht ihr Werkzeug (s. S. 176). Indirekt charakteristisch hingegen ist es für J., daß die Gottheit sie zu ihrem Werkzeug wählt. Direkt charakteristisch ist die innere Stellung J.s zu ihrer Berufsaufgabe; da die Erfüllung derselben an die Beobachtung von Vertragsbedingungen geknüpft ist, bedarf es einer fortwährenden Selbstbestimmung; wir bewegen uns auf dem Gebiete sittlicher Verantwortung und Zurechnung. Es charakterisiert also J. sowohl, wenn sie die Vertragsbedingung, mit dem Schwerte alles Lebende zu töten, an Montgomery erfüllt, als auch wenn sie die andere Vertragsbedingung, sich der Liebe zu verschließen, Lionel gegenüber nicht erfüllt; s. hierüber unter D.

[1]) Falsches über den Grund der Einführung des Wunders bei Bellermann II, S. 289.

Die reinliche Scheidung zwischen menschlichem und göttlichem Wirken ermöglicht die Charakteristik Johannas; wir sind immerfort in der Lage an J.s Thun den sittlichen Maßstab anzulegen; sittlich Unmeßbares und Unwägbares begegnet nicht. Es läßt sich kein Punkt nachweisen, an dem die Gottheit die freie Selbstbestimmung J.s aufhöbe, und J. ihrem eigenen Charakter zuwider handeln müßte; sie handelt allerdings gegen ihr natürliches Empfinden, wenn sie Montgomery tötet, aber sie muß nicht so handeln; sie kann die Vertragsbedingung hier so gut brechen, wie sie es in der Lionelszene thut. Im 2. Stück der Dramaturgie merkt Lessing über die Bekehrung der Clorinde an: „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß.“ Der Behauptung, Schiller sei in Übereinstimmung mit dem hier ausgesprochenen Grundsatz, könnte man nun allerdings die Selbstaussage Johannas II, 8 entgegenhalten: „Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.“ In der That läge, wenn die Tötung Montgomerys nach diesen Worten verstanden werden müßte, ein psychologisches Wunder vor, ein unmittelbarer Eingriff in das Seelenleben J.s. Indes steht dieser Vers im scharfen Gegensatz gegen die Grundanschauung des Dichters. Wenn es eine Vertragsbedingung ist, daß J. alles Lebende tötet, so muß die Überwindung des Mitleids, das sie an der Tötung verhindern könnte, als ihre sittliche Pflicht gedacht werden; die Bewaffnung des Herzens mit Unerbittlichkeit ist nicht Sache der Gottheit, sondern J.s Sache, ebenso wie auch die Unterdrückung der Liebesregung ihre Pflicht ist.[1]) —

4. Die dramatische Kunst Schillers. Mit Recht bemerkt Hoffmeister (S. 375) von der J. v. O., das Pathos steigere sich in der Sphäre jedes Akts am Schlusse aufs höchste, jeder überrage den vorhergehenden, und das Ganze endige majestätisch wie die Apotheose des Herakles. — Der Stil unseres Dramas kann episch genannt werden; der Mangel eines Gegenspiels macht sich im Fehlen solcher Szenen bemerklich, in denen sich die Handlung durch das Aufeinanderprallen scharfer Gegensätze entwickelt. Ganz anders in der M. St. (s. oben S. 109). Die Kampfesszenen insonderheit tragen homerisches Gepräge; so vor allem die Montgomeryszenen, aber auch die Szene mit dem schwarzen Ritter. Das Tempo, in dem die Handlungen ablaufen, ist demgemäß zumeist ein sehr ruhiges. Wird man auch einen lebhafteren Bewegungsrhythmus vermissen, so muß doch anderseits betont werden, daß jede einzelne Szene dramatisch gedacht und durchgeführt ist. Eigenartig sind die Szenen, in denen die mit Johanna im Spiel stehenden Personen die Vorgänge

[1]) Einen groben Verstoß gegen jenen Lessingschen Satz würde Schiller begangen haben, wenn Fielitz mit seiner Auffassung recht hätte, nach der J.s „Verliebung“ sich aus ihrem Charakter nicht erklären läßt, da sie eine göttliche Veranstaltung zur Prüfung der Heldin ist; vergl. auch Bellermann II, S. 284.

in J.s Seele nicht kennen. — Eine besondere Kunst zeigt der Dichter in der Entwicklung eines Zustandes durch eine Reihe von Stufen hindurch; vergl. hierzu den Prolog, ferner die erste Hälfte des I. Aufzugs und den IV. Aufzug bis zur 10. Szene. —

Meisterhaft ist die Zeichnung des Zustandes der Jungfrau im IV. Aufzuge; in einer Reihe kunstmäßig angelegter pathetischer Situationen giebt der Dichter das ergreifende Gemälde der furchtbarsten Seelenqualen; es ist, als schaute man in eine Hölle. — Besonders erschütternd ist es, daß Johanna in diesen Seelenqualen völlig mit sich allein ist und daß gerade das ihre Schmerzen erhöht, was ihr Freude bereiten soll. —

Eigentümlich ist der J. v. O. eine große Anzahl von Peripetien. Ein Umschwung liegt z. B. im Prol. Sz. 3, wo J. von völliger Ruhe zu flammender Begeisterung fortgerissen wird. Einen Umschwung bewirkt J. im Treffen bei Vermanton, am Hofe des Königs, im englischen Heere; einen Umschwung der Gesinnung erreicht sie zweimal in der Seele des Herzogs von Burgund. Sie selbst erfährt den Umschwung von Haß zu Liebe; dasselbe erfährt Lionel. Der Umschlag von Haß in Liebe bedeutet zugleich die große tragische Peripetie des ganzen Stücks. Ein erneuter Umschlag bringt J. den Seelenfrieden (V, 4); alsbald verkehrt sich die Seelenruhe in verzweifelte Seelenangst, bis endlich eine neue Wende zu endgültigem Frieden führt. Endlich seien noch die Peripetien in der letzten großen Schlacht erwähnt. — Die Teilnahme des Zuschauers wird durch diese Peripetien um so heftiger erregt, als derselbe vor dem Eintreten derselben zumeist überrascht wird. Anders verfuhr der Dichter in der M. St. (s. S. 109). —

Groß ist die Zahl der Situationen, in denen sich das Bild der Jungfrau in plastischer Deutlichkeit heraushebt; so z. B. im Prol. Sz. 3, so ferner im Botenbericht Raouls, beim Überfall des Lagers, in den Montgomeryszenen u. s. w. Das letzte Bild ist das ergreifendste (V, 14). —

C. Der tragische Gehalt. Das Tragische ist in der J. v. O. auf einen kleinen Raum zusammengedrängt; erst mit den Schlußszenen des III. Aufzugs tritt das Tragische auf; die letzten Szenen des V. Aufzugs aber sind bereits nicht mehr tragisch. Was aber dem Tragischen in der J. v. O. an Ausdehnung abgeht, das besitzt es an Intensität. — Den Ausgangspunkt für den tragischen Prozeß ist der Gelübdebruch Johannas (III, 10); unmittelbar nach der That erkennt und bekennt sie ihre Schuld; zugleich regen sich in ihrer Brust die terrores concussae conscientiae; sie fühlt sich der heiligen Waffen unwürdig und wünscht zu sterben. — Der IV. Aufzug zeigt sodann das Erhabene des Schuldbewußtseins in seiner ganzen Majestät. Außer dem Erhabenen des Schuldbewußtseins tritt auch das Erhabene des freigewählten Leidens in die Erscheinung (s. oben S. 138f.). Trotz der Energie des Schuldbewußtseins vermag indes J. noch nicht die sündliche Liebe zu Lionel in

sich zu tilgen. Erst der V. Aufzug zeigt ihr Herz gereinigt; im sittlichen Kampf ist sie ihrer mächtig geworden, und diese Macht über sich selbst bewährt sie auch in einem letzten großen Entscheidungskampfe. Durch diese Selbstläuterung bewährt sie die Erhabenheit sittlicher Thatkraft, indem sie durch einen sittlichen Kampf die innere Disposition wiederherstellt, ohne die sie nicht göttliches Werkzeug sein kann. Nach dieser Seite hin ist die J. v. O. „ein hohes Lied von der Kraft der menschlichen Seele, welche siegreich über die dunklen Mächte triumphiert, die sie hinabziehen wollen in die Welt des irdischen Verlangens“ (Kern: Deutsche Dramen als Schullektüre, Berlin 1886, S. 10). Den Leiden endlich, denen sie ausgesetzt ist, nachdem sie Lionels Werbung zurückgewiesen hat, sieht sie mit erhabener Fassung entgegen.

Am Schluß des Dramas steht J. am Ende der ihr von Gott vorgezeichneten Laufbahn. Ihre Berufsaufgabe ist vollendet, nachdem sie durch den letzten Sieg auch den noch ausstehenden Rest ihrer Verpflichtung getilgt hat. Ihr Tod ist nicht die Sühne für eine tragische Schuld, sondern der Eingang in die ihr als Lohn verheißene himmlische Herrlichkeit. Gott erfüllt seine Vertragsverheißung, nachdem J. ihre Vertragsbedingung erfüllt hat.

In dem, was Gott durch J. wirkt, beweist sich die göttliche Erhabenheit; in dem, was J. durch eigene sittliche Thatkraft erzielt, giebt sich die Erhabenheit des Menschen kund. —

D. Die Charaktere. Eine nicht geringe Zahl von Charakteren ist vom Dichter mit geringer Schärfe der Umrisse gezeichnet; so z. B. die Freier, Bertrand, du Chatel, Burgund, La Hire, Dunois, Lionel; es sind dies mehr Typen als Individuen. — Die Frauencharaktere sind nach dem Gesetz des Kontrastes angelegt; so kontrastieren die Sorel und Isabeau gegen Johanna (S. 157), so Johannas Schwestern unter einander; die Kontraste treten um so schärfer heraus, als die gegen einander kontrastierten Gestalten gegen oder doch neben einander spielen. Verwunderlich ist, daß der Dichter aus der Begegnung Isabeaus und Johannas nicht schärfere Kontrastwirkungen herausgearbeitet hat. — Die Charaktere sind mit Ausnahme Talbots und Johannas stehende Charaktere, d. h. Charaktere, die während des Stücks keine Entwicklung durchmachen. Talbot erleidet noch kurz vor seinem Tode einen jähen Zusammenbruch seiner sittlichen Weltanschauung. Johanna macht einen sittlichen Läuterungsprozeß durch; aus dem Zustand natürlicher Reinheit gelangt sie in den Zustand einer durch sittliches Ringen erworbenen Reinheit.

Für die zusammenfassende Beurteilung der Person Johannas sei noch auf folgende drei Gesichtspunkte hingewiesen, nach denen, wie man mit Recht gesagt hat, die Würdigung geschichtlicher Personen geschehen muß. Es kommt zunächst auf den Beruf, die geschichtliche Sendung Johannas, an, zweitens auf die Kräfte, mit denen sie für ihre Berufsaufgabe ausgestattet ist, drittens auf die Art der Berufserfüllung. J.s geschichtliche Sendung ist die Rettung des Vaterlandes;

zu diesem „Berufe“ wird sie von Maria und Gott selbst berufen; die Schwierigkeit des Berufes liegt in der Erfüllung der Bedingungen, unter denen die Berufsaufgabe gelöst werden muß. (Die eine dieser Bedingungen, die Tötung alles Lebendigen, ist indes so sehr im Widerspruch mit J.s weiblicher Natur, daß der Dichter durch die Stellung derselben uns seine Heldin entfremdet; die andere hingegen fließt aus der Natur des göttlichen Auftrags, denn nur ein ungeteiltes, von aller Leidenschaft reines Herz kann Gefäß für den göttlichen Geist sein.) Die Kräfte, über welche J. verfügt, sind teils ihre eigenen körperlichen und seelischen Kräfte, teils die ihr verliehenen Gotteskräfte.

Die Berufserfüllung Johannas zeigt drei Stadien: Im ersten Stadium steht J. in vollem Berufsgehorsam; auf das göttliche „Zeichen“ hin verläßt sie die Heimat, um fortan nichts als das Organ des göttlichen Heilsratschlusses über Frankreich zu sein. Ausgestattet mit den Kräften der übersinnlichen Welt, führt sie ihre Aufgabe bis unmittelbar vor den Abschluß durch; sie überläßt sich völlig dem Zuge des Gottesgeistes und ist nichts als selbst- und willenloses Werkzeug, obwohl das, was sie thut, ihrer innersten Natur zuwider ist (Montgomery-Szene); sie besteht auch die beiden Versuchungen zur Berufsuntreue, von denen die eine menschlichen, die andere höllischen Ursprungs ist. — Da, als der äußere Widerstand bereits völlig überwunden ist, wird die Jungfrau an einem innern Widerstande zu Schanden; in dem Konflikte zwischen Berufspflicht und Liebe siegt die letztere; mit J.s Sündenfall beginnt das zweite Stadium. J. hat nicht genug sittliche Kraft besessen, um sich der Liebe zu erwehren; sie besitzt zunächst auch nicht genug Kraft, um die Liebe aus ihrem Herzen zu bannen. Hingegen hat sie genug sittliche Selbstbeherrschung, um sich nicht widerstandslos dem Gefühle der Liebe hinzugeben, und genug sittliches Selbstbewußtsein, um das Gericht ihres Gewissens zu erfahren. Unter dem Bewußtsein, sich an ihrem Berufe versündigt zu haben, erfüllt sie in Reims ihre Berufsaufgabe. Ein neues Moment im sittlichen Prozesse ist der Entschluß J.s, den Gelübdebruch durch ein selbstgewähltes Martyrium zu büßen; indem J. „in beredter Selbstanklage“ verstummt, beweist sie die Energie ihres sittlichen Bewußtseins. Die entscheidende Wende endlich ist der völlige Sieg J.s über ihre Liebe. — Das dritte Stadium umfaßt die letzte große That J.s, mit der sie ihre Berufsaufgabe zu Ende führt, sowie die „Apotheose“ der Prophetin. —

E. Die Sprache. Bei der durchgängigen Übereinstimmung von Stoff und Form, wie sie sich in Schillers Dramen findet, darf man von vornherein erwarten, daß ein Drama, mit dem der Dichter so schroff gegen „die servile Naturnachahmung“ Protest erhebt, in seiner Sprache den scharfen Gegensatz gegen den naturalistischen und charakterisierenden Stil zeigen wird. Die Empfindung strömt nicht unmittelbar in das Wort aus; zwischen Empfindung und Wort liegt gleichsam eine Pause, während der die Empfindung sich genug beruhigt, um sich einen sprachschönen Aus-

druck in Worten zu geben. Das Charaktermerkmal der Sprache in der J. v. O. ist Hoheit und Pracht; diese differentia specifica tritt besonders deutlich durch eine Nebeneinanderstellung der J. v. O. und der Maria Stuart gegensätzlich scharf heraus. — Eine Charakteristik der Personen durch die Art ihrer Sprache ist nicht erkennbar; ausgleichend wirkt üllerall das Formgesetz des idealen Stils; die Reden der Landleute gehen nicht unter die Höhenlage der Sprache, die im übrigen herrscht, herunter; vergl. z. B. die Reden Thibauts im Prolog und Bertrands Schilderung der vor Orleans sich sammelnden Völker. — Besonders eigentümlich sind der Sprache in der J. v. O. Entlehnungen aus dem Sprachschatz der Bibel und dem Homers. Vergl. hierzu den Aufsatz von Rudolf Peppmüller: „Biblisches und Homerisches in Schillers J. v. O." (Gosche: Archiv f. Litteraturgeschichte Bd. II). Besonders nahe lag die Entlehnung aus dem Sprachschatz der Bibel, da der Dichter Johanna nach dem Typus des biblischen Prophetentums schuf. Indes ist die Anlehnung an die biblische Sprachform zu wenig grundsätzlich, um der Redeweise Johannas eine gleichmäßige und bestimmte Farbe zu geben; hätte der Dichter etwa seine Heldin ein Bibelleben führen und ihren Geist mit biblischen Anschauungen und Ausdrucksformen gefüllt sein lassen, so würde ihre Sprache den Charakter bekommen haben, den sie nach „der Gattung" haben müßte, der die poetischen Motive der J. v. O. angehören (s. Schillers Brief an Goethe vom 24. Oktober 1800); sie wäre naiv geworden. — Die homerischen Anklänge sind besonders zahlreich in den beiden Szenen, in denen der Dichter auch inhaltlich den Homer nachahmt, d. h. in der Montgomeryszene und der Szene mit dem schwarzen Ritter; hier tragen die Homer-Reminiscenzen dazu bei, den epischen Charakter der Szenen scharf auszuprägen.

IV.

Die Braut von Messina

oder

Die feindlichen Brüder.

Ein Trauerspiel mit Chören.

Litteratur. Die Erläuterungen des Dramas von H. Düntzer, 2. Aufl., Leipzig 1881; die betreffenden Abschnitte in L. Bellermann, Schillers Dramen, II. Teil, Berlin 1891. K. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, 5 Tle. 1838—42. R. Wegener, Aufsätze zur Litteratur. Berlin 1884. V. Gerlinger, Die griechischen Elemente in Schillers Braut von Messina. A. Buttmann, Die Schicksalsidee in der Braut von Messina und ihr innerer Zusammenhang mit der Geschichte der Menschheit. Berlin 1882. Brosin, Schillers Braut von Messina vor dem Richterstuhl der Kritik. Progr. der Königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz. 1872. Arnoldt, Uber Schillers Auffassung und Verwertung des antiken Chors in der Braut von Messina. Progr. des Kneiphöfischen Gymnasiums zu Königsberg i. Pr. 1883. A. Rosikat, Über das Wesen der Schicksalstragödie. Progr. d. städtischen Realgymnasiums zu Königsberg i. Pr. 1891.

---

1. **Zur Geschichte der Abfassung.** Nach Vollendung der Maria Stuart hatte sich Schiller ohne Zögern und Schwanken alsbald der Arbeit an der Jungfrau von Orleans mit aller Energie gewidmet; er hatte dann von dieser Arbeit nicht vor der Vollendung der Tragödie abgelassen; der Stoff dieser Tragödie, der ihn warm erhielt (s. oben S. 116), hatte ihn mit magischer Gewalt angezogen und festgehalten. Der Dichter unterlag dem Zwang des Stoffes. — Ein ganz anderes Bild bietet die Entstehungsgeschichte der Braut von Messina. Wohl wünschte er gleich nach der Vollendung der J. v. O. wieder in einer neuen Arbeit zu stecken; aber von den Plänen, mit denen er sich trug, übte keiner jene geheime Anziehungskraft aus, die dem Dichter keine Wahl läßt. Am 13. Mai 1801 schrieb er an Körner: „Ich habe in diesen vierzehn Tagen noch zu keinem festen Entschluß in Absicht auf meine künftige Arbeit kommen können. In meinen Jahren und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtseins ist die Wahl eines Gegenstandes weit schwerer: der Leichtsinn ist nicht mehr da, womit man sich in der Jugend so schnell entscheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetische Thätigkeit bestehen kann, ist schwerer zu erregen. In meiner jetzigen Klarheit über mich selbst und über die Kunst, die ich treibe, hätte ich den Wallenstein nicht gewählt. Ich habe große Lust, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen, und unter den Stoffen, die ich

vorrätig habe, sind einige, die sich gut dazu bequemen. Den einen davon kennst Du, die Malteser [1]) ..... Ein anderes Süjet, welches ganz eigene Erfindung ist [sc. die feindlichen Brüder], möchte früher an die Reihe kommen; es ist ganz im Reinen, und ich könnte gleich an die Ausführung gehen ... Goethe billigt den Plan ganz; aber er erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetischen Arbeit hinzugeben. Die Hauptursache mag sein, weil das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, so wie im Ödipus des Sophokles, welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt." Außerdem spricht der Dichter noch von zwei anderen ihn anziehenden Stoffen, von denen der eine der Warbeck ist; endlich von einigen „embryonischen Stoffen" und der Idee einer Komödie. — Im Juli des Jahres gewannen die feindlichen Brüder wieder das Interesse des Dichters, nachdem er vorher an dem Plane zum Warbeck und der Gräfin von Flandern gearbeitet hatte. Indes kamen die Erfahrungen, zu denen ihm der Besuch der Theater in Dresden und Leipzig Gelegenheit gab, nicht sowohl den „feindlichen Brüdern" als vielmehr dem Warbeck zu statten. In einem Briefe an Körner (vom 5. Oktober) klagt er, daß der dramatische Schriftsteller, weil es dem Publikum schwer falle, an einer reinen Handlung ohne Interesse für einen Helden ein freies Gefallen zu finden, in der Wahl seiner Stoffe so sehr beengt sei; nur sehr selten lasse sich eine reine und schöne Form mit dem affektionierten Interesse des Stoffs vereinigen. Der Stoff der feindlichen Brüder aber reizte das affektionierte („pathologische") Interesse nicht, während es der Dichter, wie er selbst sagt, beim Warbeck nicht mit der Kunst zu verderben brauchte, um die Neigung zu befriedigen. Indes standen einer rüstigen Inangriffnahme des Warbeck die Schwierigkeiten dieses Stoffes entgegen. Bis zum Ende des Jahres 1801 kam nichts zu stande als die Bearbeitung von Gozzis Turandot; keiner der bezeichneten tragischen Pläne hatte den übrigens auch körperlich leidenden Dichter für sich gewonnen. Zu Anfang des Jahres 1802 beschäftigte ihn ein mächtigeres Interesse als der Warbeck, und zwar mit einer Kraft und Innigkeit, wie sie ihm lange nicht begegnet sei; (Brief an Goethe vom 10. März 1802); es war dies das Interesse für den Wilhelm Tell, von dem er Körner schreibt, er könne denselben getrost auf die J. v. O. folgen lassen (Brief vom 17. März 1802). Daß es vorerst nicht zu einer Bearbeitung des neuen Stoffes kam, verhinderte

---

[1]) Über die Malteser schreibt Schiller an W. v. Humboldt, da dies „Süjet" mit Chören verbunden sei (!), so knüpfe es sich auch schon eher an seine lyrische Stimmung an (5. Oktober 1795); an Goethe aber berichtet er am 8. Dezember 1797: „Dieses Stück wird aber so einfach behandelt werden müssen, als der Wallenstein kompliziert ist, und ich freue mich im voraus, in dem einfachen Stoff alles zu finden, was ich brauche, und alles zu brauchen, was ich Bedeutendes finde. Ich kann ihn ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema, mit Chören und ohne die Akteneinteilung ausführen."

einmal die Erkrankung des Dichters und seiner Familie, sodann ein „Geist der Zerstreuung“, der sich infolge eines Umzugs, des Baues in seinem neuen Hause und hundert anderer Widerwärtigkeiten seiner bemächtigt hatte. Noch am 24. Juni 1802 schreibt er an Goethe: „Es ist Zeit, daß mir auch wieder etwas gelinge, denn seit meiner Dresdener Reise [d. h. seit August v. Js.] hat es mir nicht glücken wollen, mich zu fixieren.“

Endlich um die Mitte des August gelingt ihm das Fixieren; und zwar sind es nun doch die feindlichen Brüder, die den Sieg im Wettbewerb davontragen. Die Gründe für die Entscheidung des Dichters giebt sein Brief an Körner vom 9. September 1802 an: „Über dem langen Hin- und Herschwanken von einem Stoffe zum andern habe ich zuerst nach diesem [sc. den „feindlichen Brüdern“ oder, wie er sie jetzt „taufen“ will, der „Braut von Messina“] gegriffen, und zwar aus dreierlei Gründen: 1. war ich damit, in Absicht auf den Plan, der sehr einfach ist, am weitesten; 2. bedurfte ich eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form, und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, welches hier der Fall ist; denn das Stück läßt sich wirklich zu einer äschyleischen Tragödie an; 3. mußte ich etwas wählen, was nicht de longue haleine ist, weil ich nach der langen Pause notwendig bedarf, wieder etwas fertig vor mir zu sehen.“ — Nachdem die Entscheidung gefallen ist, macht die Arbeit rüstige Fortschritte. „Die Hauptsache,“ schreibt der Dichter am 15. November 1802, „ist der Fleiß; denn dieser giebt nicht nur die Mittel des Lebens, sondern er giebt ihm auch seinen alleinigen Wert. Ich habe seit sechs Wochen mit Eifer und mit Succeß, wie ich denke, gearbeitet. Von der Braut von Messina sind 1500 Verse bereits fertig. Beendet wird das Stück im Anfang des Februars 1803.“

Die Geschichte der Abfassung unseres Stücks mußte mit größerer Ausführlichkeit gegeben werden, weil sich aus derselben wichtige Gesichtspunkte für die Einordnung der „Braut von Messina“ in den dichterischen Entwicklungsgang Schillers gewinnen lassen. — Man ist gewohnt, den Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans und die Braut von Messina in einer Fluchtlinie zu sehen und sie als Produkte einer Periode zusammenzuschließen. Dies Verfahren ist ohne Zweifel berechtigt; die Frage ist nur, was jene vier Tragödien mit einander zu einer Einheit verbindet. Die Formel „antikisierende Dramen“ ist zu allgemein; nach Hoffmeister (5, 59) hatte Schiller seit dem Wallenstein danach gestrebt, das Fatum in die neuere Tragödie einzuführen; dies sei in den drei ersten Stücken in drei verschiedenen Gestalten von ihm versucht; ehe er nun diese ganze Stilrichtung verlassen habe, sei es ihm gleichsam „geboten“ gewesen, auch noch ein reines antikes Stück zu schreiben, denn nur mit einem rein antiken Stück habe Schiller die höchste Stufe des mit Wallenstein eingeschlagenen Weges erreichen können. Aus der Geschichte der Abfassung ergiebt sich, daß Schiller, der scharf auf sich reflektierende Dichter, nichts von einem innern

Zwang verspürte, den gleichsam das Gesetz seiner Entwicklung auf ihn ausgeübt hätte. Von den drei Gründen für die endgültige Entscheidung zu gunsten des „rein antiken“ Stücks sind zwei rein zufälliger Art; der dritte aber läßt nichts von einem Zwange erkennen, der von der Idee des Fatums ausgegangen wäre; es ist überhaupt von keinem Materialprinzip die Rede, sondern von einem Formalprinzip und, wohl gemerkt, von einem Formalprinzip, das für den Dichter den Reiz der Neuheit hat; dies Formalprinzip ist das in der griechischen Tragödie am schärfsten und reinsten ausgeprägte. — Noch tiefer läßt uns jene oft citierte Stelle aus dem Briefe Schillers an W. v. Humboldt (vom 17. Februar 1803) in die Entstehungsgeschichte der Br. v. M. schauen: „Mein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form wird Ihnen Vergnügen machen, Sie werden daraus urteilen, ob ich, als Zeitgenosse des Sophokles, auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte. Ich habe es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neuen Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem, was antik heißt, gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständnis abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir habe zu eigen machen können.“ In Summa: Sehen wir auf das, was der Dichter gewollt hat, so haben wir es in der Br. v. M. nicht mit dem Abschluß einer Reihe, sondern mit „einem ersten Versuche“ einer neuen Reihe zu thun. Der Dichter selbst schreibt von seinem Werke, es sei, soviel er wisse, das erste in neueren Sprachen nach der Strenge der alten Tragödie verfaßte Stück. — Die Br. v. M. vertritt eine eigene Gattung; sie ist die Tragödie in strenger, d. h. griechischer Form. Sie bildet einen scharfen Gegensatz gegen die Jungfrau v. O., deren Form der klassischen Form polar entgegengesetzt ist (s. oben S. 143); bei der J. v. O. zwang der gegebene Stoff dem Dichter eine neue Form auf, bei der Br. v. M. wird der frei erfundene Stoff gleich in die „strenge Form“ gegossen.

Man pflegt wohl Schiller als den Dichter anzusehen, der die Poesie kommandiert, d. h. mit souveräner Selbstbestimmung sich für dies oder jenes „Süjet“ entschieden habe. Seine Selbstaussagen widerlegen diese Anschauung; Schillers dichterischer Genius versagte, wenn das „Süjet“ seiner jeweiligen Disposition nicht entsprach; so versagt er sich z. B. Plänen wie dem Warbeck und dem Tell in einer Zeit, in der er einer Reizung durch die Form bedurfte. Der Gedanke, durch eine Tragödie in der strengen Form als Nebenbuhler der Griechen aufzutreten, löste die dichterischen Spannkräfte im Geiste des Dichters.[1])

Was ist aber unter der strengen Form zu verstehen? Das ergiebt sich z. B. aus einem Briefe Sch.s an Iffland; das Stück sei, so schreibt

[1]) So sehr übrigens die klassische Form als solche den Dichter reizte, so mag doch auch der Gedanke, im Wetteifer mit den Griechen seine künstlerische Virtuosität zu erproben, nicht ganz ohne Einfluß auf den Dichter gewesen sein. Hoffmeister spricht von einer „Selbstprüfung“.

Sch., nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag und einer Nacht; die Hauptwirkung sei auf den Chor berechnet.

Die „strenge Form“ übt bei der Br. v. M. nicht zum erstenmal ihren Zauber auf den Dichter aus; der Stoff, der ihn zuerst um der Möglichkeit einer strengen Formgebung willen reizte, waren die Malteser (s. oben S. 225.) Die Malteser aber waren derjenige Stoff, dem der Dichter seinen neuerwachten dichterischen Schaffensdrang nach der historisch-philosophischen Epoche zuerst wieder zukehrte. Die Vorliebe für die klassische Form aber war eine Folge der gründlichen Bekanntschaft mit den griechischen Tragikern, die Sch. eben in dieser Periode gemacht hatte. Auch noch während der Arbeit am Wallenstein beschäftigen ihn die Malteser; die Beschäftigung mit einem „komplizierten“ und die mit einem der strengen Form sich leicht einbildenden Stoffe liegen nebeneinander, offenbar einander ergänzend. — Als dann der Dichter nach Vollendung der J. v. O. sich wieder zu „einer einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form“ versucht fühlt, sind es wiederum die Malteser, die er ins Auge faßt; neben ihnen die Br. v. M. (s. oben S. 225). — Letztlich entspringt der Reiz der strengen Form aus Schillers tiefsten künstlerischen Anschauungen. „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk,“ so urteilt er im Kallias, „soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun“; das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt. Je „strenger“ die Form, um so künstlerischer das Kunstwerk. — Das Interesse des Publikums am Kunstwerk ist demgemäß nur dann rein, wenn das Interesse nur der Form, nicht dem Stoff zugewandt ist; dem Publikum seiner Zeit warf Sch. vor, es könne bei seinem überwiegend stoffartigen Interesse an einer reinen Handlung kein freies Wohlgefallen finden (Wegw. III. Abt. S. 5); um „das affektionierte Interesse am Stoff“, den Feind uninteressierter, unpersönlicher Betrachtung, fernzuhalten, kämpfte er gegen die servile Nachahmung der Natur. So scharf übrigens der Dichter seine Forderung ausspricht, so wenig ist er, der Künstler, selbst im stande, bei seinem künstlerischen Schaffen des Stoffreizes zu entbehren. Wohl rühmt er bei der Arbeit am Wallenstein, die entscheidende Krise mit seinem poetischen Charakter sei stark im Anzuge, denn Stoff und Gegenstand sei so sehr außer ihm, daß er ihm keine Neigung abgewinnen könne; er lasse ihn beinahe kalt und gleichgültig, und doch sei er für die Arbeit [die künstlerische Formgebung] begeistert. Indes findet das persönliche Interesse des Dichters in der Episode Max und Thekla sehr viel Spielraum zur Bethätigung. — Die Maria Stuart gehört allerdings restlos in die objektive Stilrichtung; mit einer fast magischen attrativa jedoch zieht den Dichter dann wieder der Stoff der J. v. O. an; er hängt nun einmal an solchen Stoffen, die das Herz interessieren (Wegw. III. Abt. S. 116). — Ferner hat er nach Abschluß der J. v. O. wohl große Lust zu den feind-

lichen Brüdern; aber das „Süjet" erweckt bei ihm nicht den erforderlichen Grad von Neigung; denn das Interesse würde hier nicht den Personen, sondern der Handlung zugewandt sein, „welches vielleicht ein Vorzug sein mag, aber doch eine gewisse Kälte erzeugt" (s. oben S. 225). — Endlich hat allerdings der reine Formtrieb sich wohl in der Br. v. M. durchgesetzt; aber alsbald triumphiert der Stofftrieb im Wilhelm Tell, der den Dichter schon Anfang des Jahres 1802 mächtig angezogen hatte.

In der Br. v. M. tritt uns eine „ganz neue Form" entgegen; von dieser Form rühmt der Dichter: „Die ganz neue Form hat auch mich verjüngt, oder vielmehr das Antike hat auch mich altertümlicher gemacht, denn die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit." (Brief an Körner vom 15. November 1802.) Allen Ernstes plant er, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in dem Geiste wie die Br. v. M. aufzufassen. — Zwei maßgebende Beurteiler bestätigten rücksichtlich der Br. v. M. dem Dichter das Gelingen seiner künstlerischen Absicht. Körner schreibt ihm: „Der Stoff geht ganz unter in der Hoheit und Pracht der poetischen Form", und W. v. Humboldt bescheinigt dem Dichter, in Rücksicht der strengen Form könne sich mit der Br. v. M. keines der früheren Stücke Schillers messen. — Die allgemein zustimmenden Urteile überwogen wenn nicht an Zahl so doch an Gewicht die absprechenden. Trotzdem ist die Br. v. M. das einzige Stück in klassisch strenger Form geblieben; der Dichter folgte dem Rate eines Iffland, der, selbst ein Bewunderer der Br. v. M., doch dem Dichter bemerklich machte, es sei mit den griechischen Stücken eine eigene Sache: die hohe Einfalt tauche die leeren Köpfe vollends unter, und deren sei Legion; er ging zur Bearbeitung des Wilhelm Tell über.

Eigenartig ist der Rat, den W. v. Humboldt in der Form eines Wunsches dem Dichter erteilt (Brief v. 22. Okt. 1803); er wünscht, der Dichter möge einen mächtigen, durch seinen Umfang mühsam zu bändigenden Stoff, wie etwa die Jungfrau, in der antiken Kunstform behandeln; H. sieht in der Synthese eines bedeutenden Stoffes, der das stoffliche Interesse erregt, und der strengen Form ein Höchstes, das die Kunst erreichen könne. Allerdings scheine es, wenn man nur den letzten Zweck, die Darstellung der reinen Kunstform, erreiche, gleichgültig, wie viel oder wenig man an Stoff in das Gemälde aufnehme und wie weit man den Gegenstand auszeichne. Aber es versetze das Gemüt in eine andere Stimmung, wenn eine reichere Welt sich bewege (nicht jene „enger und bedeutungsvoller" zusammengezogene Welt, von der Sch. in seinem Briefe an Goethe v. 29. Dezember 1797 spricht), und wenn auch feine Charakternuancen (nicht bloß die Typen, „die idealischen Masken" der klassischen Tragödie) erschienen. — Daß eine reine Synthese gar nicht oder nur selten möglich ist, übersah W. v. H.; die strenge Kunstform läßt sich nur bei klassisch „simplen" Stoffen rein anwenden; es besteht ein Antagonismus zwischen reichen modernen Stoffen und der antiken Form; Schiller neigte seiner eigentlichen Natur nach, wie seine Jugenddramen

zeigen, zum Stoffreichtum; die Betonung der Form ist ein kategorischer Imperativ seines ästhetischen Pflichtgefühls. — Was Wunder, wenn der Dichter, „den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit“ etwas einräumend[1]), den Stoff seines Tell reich entfaltet und rücksichtlich der Form dem von ihm selbst aufgestellten genialen Grundsatze folgt, nach dem man sich durch keinen allgemeinen Begriff von der Tragödie fesseln lassen darf, sondern es wagen muß, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden (Wegw. III. Abt. S. 143).

Nach dem Gesagten ist es die Form der klassischen Tragödie gewesen, die Schiller zur Annäherung an diese Tragödie bestimmte; nach der Meinung anderer hat aber ein Materialprinzip, nämlich die Schicksalsidee, entscheidend eingewirkt; s. Bellermann II, S. 320f. Schillers bestimmte Aussage über die für ihn entscheidenden Gründe widerlegt diese Ansicht (s. oben S. 226). Es kommt noch ein anderes hinzu: die Malteser, die sich auch für die griechische Form eigneten, zeigen die Schicksalsidee nicht; hier übt also die klassische Form ihre Anziehung auch ohne die Beihilfe der Schicksalsidee aus. Nicht weil der Stoff der Br. v. M. nach der Schicksalsidee gestaltet war, wählte ihn der Dichter, sondern weil er sich für die klassische Formgebung eignete. —

Sein Nachdenken über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen hatte den Dichter zu der Erkenntnis gebracht, daß der Angelpunkt der Sache in der Kunst liege, eine poetische Fabel zu erfinden; der neuere Dichter, so meint er, belade sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, dem Zufälligen, und zwar damit er nur die Wirklichkeit erreiche; darüber verliere er aber leicht die tiefliegende Wahrheit, d. h. das ewig Wahre und das allgemein Menschliche, worin eigentlich alles Poetische liege. Eine poetische Darstellung könne mit der Wirklichkeit eben darum niemals koincidieren, weil sie absolut wahr sei. (Brief an Goethe vom 4. April 1797.) — Noch von einer anderen Seite her wurde der Dichter zu der Erfindung solcher poetischer Fabeln getrieben; wenn das letzte Ziel des Dichters ein möglichst pünktliches Abschreiben der Wirklichkeit ist (die „gemeine“, „servile“ Naturnachahmung), so erzielt er nur das pathologische Interesse (s. oben S. 228), d. h. er verzichtet auf jede künstlerische Wirkung; anders, wenn die Poesie „sich reinigt“, ihre Welt „enger und bedeutungsvoller“ zusammenzieht (Br. an G. vom 29. Dez. 1797). Ein zweifaches Interesse weist also den Dichter auf die Erfindung von „poetischen Fabeln“ hin, einerseits das Interesse an idealen Stoffen, anderseits das Interesse für wahrhaft ästhetischen Genuß (s. o.). Solche „poetische Fabeln“ boten ihm nun die Tragödien der Griechen; was Wunder, wenn er sich bei seinen Versuchen, solche Fabeln zu erfinden, an Fabeln antiker Dramen anlehnt? — Das Drama aber, nach dessen Muster der Dichter die Fabel der Br. v. M. entworfen hat, ist der Oedipus rex; vergl. den Brief Schillers an Goethe vom 2. Oktober 1797. —

---

[1]) Brief an Humboldt vom 2. April 1805.

Ein Wesensmerkmal dieser Fabel aber ist die Schicksalsidee. Sch. nahm diese Idee in seine Fabel hinüber, und hier übt sie dieselbe gestaltende Kraft aus, wie in dem Oedipus. Daß er sie aber herübernahm, ist weder ein Zufall noch eine Folge seines mit der Maria Stuart beginnenden Antikisierens, sondern die Folge einer Grundanschauung seiner kantianisierenden Ästhetik.

Das Vergnügen an tragischen Gegenständen wird erweckt, indem durch die Überwindung einer Zweckwidrigkeit die Vorstellung einer höheren Zweckmäßigkeit hervorgerufen wird. Unter der Zweckwidrigkeit versteht Sch. das Leiden des Helden, unter der Zweckmäßigkeit den moralischen Widerstand gegen das Leiden. Die angeschaute Zweckwidrigkeit erweckt Unlust, die Zweckmäßigkeit Lust; das Unlustgefühl erscheint in der Form des Mitleids. Da die tragische Rührung von der Reinheit und Stärke abhängt, mit der das Mitleid erregt wird, so müssen alle die Gefühle vermieden werden, welche das Mitleid verunreinigen oder schwächen. Ein Dichter, der sich auf seinen Vorteil versteht, wird z. B. das Unglück, das unser Mitleid erregen soll, nicht durch einen bösen Willen, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen; unser Unwille über die Zweckwidrigkeit wird (wie es Sch. nennt) an den unschädlichsten Ort, auf die Notwendigkeit, abgeleitet. Eine einfache Folgerung aus dieser Anschauung scheint es nun zu sein, daß die Griechen die reinste tragische Rührung erzielt haben, da ihr Schicksal gleichsam die personifizierte Notwendigkeit ist. Diese Folgerung wehrt Sch. ab durch den Hinweis auf das Mißbehagen, das der Glaube an ein blindes Schicksal für „unsere Vernunft fordernde Vernunft" hat. Die reine Höhe tragischer Rührung wird erst erreicht, wenn die Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und „die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur" unsere Schlußempfindung mitbestimmt (Wegw. III. Abt. S. 112 f.). Vergl. Schillers Aufsatz: „Über die tragische Kunst."

Bei der Abwehr des heidnischen Schicksals halte man fest, daß sie nicht sowohl durch ein ästhetisches als vielmehr durch ein Bedenken der „Vernunft" veranlaßt ist; der ästhetische Eindruck an sich kommt ebenso rein zu stande, wenn das Schicksal die Leiden des Helden hervorruft und wenn der Ausblick auf eine teleologische Verknüpfung nicht eröffnet wird. Wenn nun der Dichter seine Fabel zur Br. v. M. nach einem antiken Musterbild entwarf, so begreift es sich, daß er auf „die Höhe tragischer Rührung" verzichtet, die er z. B. in der Maria Stuart erreicht hat.

Von vornherein sei hier einem groben Mißverständnis vorgebeugt, unter dem die Erklärung der Br. v. M. vielfach schwer leidet. Man nennt die Br. v. M. „ein Schicksalsdrama im antiken Sinne" und stellt sie dem Oedipus rex an die Seite; das führt leicht zu einer völligen Verkennung der differentia specifica des Schillerschen und des antiken Stücks. Dieser Unterschied liegt in der pathetisch-erhabenen

Natur des ersteren. Auch in der Br. v. M. gilt noch dasselbe Doppelgesetz wie z. B. in der M. St.; es wird nicht nur „die leidende Natur“ dargestellt, sondern auch der moralische Widerstand gegen das Leiden, die Selbständigkeit des Geistes, nicht nur „die Kette des Geschicks“, sondern auch die freie That, die sie bricht; der tragische Schwerpunkt liegt also in der „furchtbaren Selbstverdammung“ und in dem freigewählten Tode des Don Cesar; nach dieser That bestimmt sich der Charakter des Stücks; diese That scheidet scharf die Br. v. M. und die antike Schicksalstragödie. — Auch auf den Dichter der Br. v. M. paßt noch jenes Urteil, das W. v. Humboldt, der genaue Kenner des Schillerschen Genius, über den Dichtercharakter des Freundes fällt; er findet, wenn er die dramatische Poesie als eine Schilderung des Menschen in einem einzelnen Kampfe mit dem Schicksal nehme, die den Dichter charakterisierende Eigentümlichkeit hier in ihrem wahren Gebiete, da die Hauptwirkung durch das Gefühl des Erhabenen geschehe. Alles dränge sich hier dem Momente der Entscheidung entgegen, die Kraft des Geistes und des Charakters müsse sich bis zur höchsten Anspannung sammeln, um die Macht des Schicksals zu überwinden, und sich ganz in sich selbst zurückziehen, um ihr nicht zu unterliegen.

Es wurde oben gesagt, daß die Dramen vom Wallenstein bis zur Braut von Messina zusammen eine Epoche der Geistesgeschichte Schillers bilden; der Gattungsbegriff für diese vier Dramen ist aber nicht die Verwendung der Schicksalsidee, denn weder in der M. St. noch vollends in der J. v. O. kann von einem Verhängnis die Rede sein; derselbe ist vielmehr in dem bestimmenden Einfluß der kantianisierenden Ästhetik zu suchen, unter dem alle vier Tragödien stehen. Vergl. die Bemerkungen über den tragischen Gehalt der M. St. und der J. v. O. S. 110 fg. und S. 138 fg., S. 220 fg. Sowohl Maria Stuart als Johanna sind Trägerinnen des Erhabenen, jene des Erhabenen der Fassung und des Erhabenen der Handlung; diese besonders des letzteren. Im Wallenstein ist der Einfluß der neuen ästhetischen Anschauungen nicht völlig durchgedrungen; Beweis Schillers Selbstvorwurf in dem Briefe an Goethe vom 28. November 1796, in dem er es als das Proton-Pseudos der Katastrophe im W. bezeichnet, daß das eigentliche Schicksal noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück thue. Vergl. hierzu die Bemerkung Schillers, daß es unsere Anteilnahme schwäche, wenn sich der Unglückliche, den wir bemitleiden sollen, aus eigener unverzeihlicher Schuld in sein Verderben gestürzt habe. (Über die trag. Kunst.) Kommt es so einerseits nicht zu einem reinen Mitleid, so kommt es anderseits auch nicht zu dem Hochgefühl, das man empfindet, wenn der selbständige freie Geist sich über sein Schicksal erhebt. — Es bedarf endlich nur eines Hinweises, um zu erkennen, daß in der Br. v. M. in dem Zielpunkt der tragischen Aktion das Erhabene der Handlung zur Darstellung kommt.

Es wurde oben bemerkt, wie sehr der Dichter nach Vollendung der

J. v. O. von dem Plane des Warbeck und des Tell angelockt wurde. Gilt schon vom Warbeck, so noch viel mehr vom Tell, daß dieser Stoff nicht in der mit Wallenstein eingeschlagenen dramatischen Richtung liegt; offenbar hat der Dichter nie daran gedacht, diese Stoffe zu „pathetischen" Dramen zu formen. Schon vor der Abfassung der Br. v. M. kündigt sich eine neue Krisis in dem dichterischen Charakter Schillers an; diese Krisis tritt nach der Vollendung der Br. v. M. ein; der Tell ist die erste Hervorbringung der neuen Epoche.

2. **Der Dichter und sein Stoff.** In einer Art von Pendelbewegung wendet sich die Neigung des Dichters bald historischen, bald freierfundenen Stoffen zu. Während der Arbeit am Wallenstein ist der Dichter entschlossen, keine anderen als historische Stoffe zu wählen, weil freierfundene für ihn eine Klippe seien; nach der Arbeit zieht ihn seine Neigung zu einem frei phantasierten Stoffe. Indes greift er doch wieder zu einem historischen Stoffe, dem Prozeß der Maria Stuart; noch während der Arbeit an M. St. kommt er auf die Spur einer neuen Tragödie, für die er aus der Geschichte nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen entnehmen will, während alles übrige poetisch frei erfunden werden soll; diese neue Tragödie war der Warbeck. Der Dichter hofft, es werde durch dies Verfahren eine mittlere Gattung von Stoffen entstehen, welche die Vorteile des historischen Dramas mit denen des erdichteten vereinigte. — Die J. v. O., die sich unmittelbar an M. St. anreiht, ist ein historischer Stoff, den der Dichter indes mit größter Freiheit behandelt. — Der erste freierfundene Stoff, der in der zweiten Periode der Schillerschen Dichtung zum Drama ausgestaltet wird, sind „die feindlichen Brüder". Aus der ersten Periode ist zu vergleichen „Kabale und Liebe". Hatte sich der Dichter früher darin gefallen, „eine gegebene und bestimmte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen" (Br. an G. v. 5. Januar 1789), so rühmt er von seiner Arbeit an der Br. v. M., es sei eine dankbarere und erfreulichere Aufgabe, „einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen zu reichen und zu breiten Gegenstand einzuschränken" (Br. an G. vom 18. August 1802). —

Wenn der Stoff der Br. v. M. ein freierfundener genannt wird, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß Schiller einzelne Züge und Motive entlehnt hat. Der zweite Titel des Stücks „Die feindlichen Brüder" weist auf das Thema hin, das der Dichter bereits in den Räubern produktiv verwertet hatte und das ihm später bei der Arbeit an den Phönissen des Euripides in eigentümlicher Gestalt entgegengetreten war. Bei Euripides fand er das trotz der Vermittlung der Mutter miteinander streitende Brüderpaar. Die beiden Brüder in der Br. v. M. entbrennen in Liebe zu demselben Weibe; auch die „Räuber" zeigen dieses Motiv. Indes entnahm Schiller dasselbe jedenfalls aus dem „Julius von Tarent", wo der Bruder den Bruder aus Eifersucht tötet. Vergl. bereits A. W.

Schlegel: Vorles. üb. dram. Kunst, 3. Aufl. II, S. 423.[1]) Mit diesem Liebesmotiv nimmt der Dichter im Gegensatz zu der antiken Sage, in der Herrschsucht den Eteokles und Polynices trennt, ein modernes Element in seine Fabel auf. Hingegen ist der Einfluß der Ödipussage darin zu spüren, daß die Liebe der beiden Brüder der Schwester gilt. —

Leicht erkennbar ist die Abhängigkeit Schillers vom Oedipus rex des Sophokles. Gerade diese Tragödie war in besonderem Maße das Studienobjekt unseres Dichters; am 2. Oktober 1797 meldet er Goethe, er habe sich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Um von Übereinstimmungen in Einzelheiten abzusehen, sei nur an folgende Motive erinnert, die beiden Tragödien gemeinsam sind: Sowohl in der Ödipussage wie in der Br. v. M. ist die Quelle alles Unheils und aller Unthaten ein Fluch; dieser Fluch ist beidemal die Folge eines Frevels und zwar wiederum beidemal eines Raubes. — Die Schicksalsfolge des Fluches ist unnatürliche Liebe und Verwandtenmord. — Das furchtbare Geschick wird vorher verkündigt, einmal durch das Orakel, das andere Mal durch Träume, die der Dichter aber selbst „Orakel" nennt. — In beiden Fällen ist ein Kind des Hauses dazu bestimmt, wider seinen Willen das Unglück des Geschlechts herbeizuführen. — Die Väter versuchen beidemal das Geschick abzuwenden, indem sie den Befehl geben, die neugeborenen Kinder zu töten. — Aber beidemal werden die Kinder gerettet und wachsen, unbekannt mit ihrer Herkunft und ihrem Geschick, fern von der Heimat auf. — Beide werden sodann die Werkzeuge, durch die das geweissagte Schicksal seine Erfüllung findet. — Endlich vollstrecken die tragischen Helden an sich selbst die Strafe.

Unter den Vorteilen, die der Dichter an der Fabel des Ödipus aufgespürt hat, hebt er den einen besonders hervor, daß der Ödipus gleichsam nur eine tragische Analysis sei; die Tragödie selbst, so meint er, sei nichts als die Entwicklung einer Handlung, die jenseits der Tragödie in vollkommener Abgeschlossenheit liege. In der Br. v. M. liegt allerdings auch ein beträchtlicher Teil der Gesamthandlung vor der eigentlichen Tragödie: der Fluch des Ahnherrn, das Traumorakel, die Rettung der Tochter, der Tod des Vaters, die Begegnung der Brüder mit Beatrice; jedoch ist die analytische Form der Fabel nicht durchgeführt, da Don Cesars That dem Stück selbst angehört.[2])

Charakteristisch für die Fabel der ersten „freierfundenen" Tragödie unseres Dichters ist die Einfachheit der ganzen Anlage; alles Leere,

[1]) Daß es gerade das Leisewitzsche Stück ist, dem Sch. jenes Motiv verdankt, ergiebt z. B. die Übereinstimmung in einem kleinen Zuge: Beatrice wird ebenso aus einem Kloster entführt, wie die Blanca im J. v. T. (Rich. Wegener: Auff. zur Litteratur, Berlin 1884. S. 11.)

[2]) Ein dramatisch sehr bedeutendes Beispiel für eine reine tragische Analysis bietet Ibsen in Rosmersholm. —

Unbedeutende, Nebensächliche ist getilgt (vergl. Br. a. G. v. 4. April 1797). Von der Handlung dieses nach dem Muster der Alten gedichteten Stücks gilt, was Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie St. 46 als eine Kunst der Alten hervorhebt. Die Alten, so urteilt Lessing, verstanden die Handlung so zu vereinfachen, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangt. Vergl. auch Wegw. I. Abteil. S. 32 f. Vergl. das oben über die Form des Stücks Gesagte (S. 228). Innerhalb der Aufzüge tritt nur im II. Szenenwechsel ein; die anderen Aufzüge sind einszenig. Im letzten Aufzuge kehrt die Handlung auf den Schauplatz des ersten zurück. Bereits im Jahre 1797 hatte Schiller die Absicht, ein Stück (die Malteser) ohne die Akteinteilung zu schreiben; bei der Br. v. M. fehlt die Akteinteilung in der ersten Ausgabe; in den neueren Ausgaben mit Akteinteilung lautet die szenische Bemerkung über den Schauplatz dreimal: „Die Szene verwandelt sich". Das Fehlen der Akteinteilung in der ersten Ausgabe drückt symbolisch aus, daß alles „in einem ununterbrochenen großen Zuge" fortgeht. — Die Zeit der Handlung ist ebenso einfach; das Ganze spielt sich in einem Tage und einer Nacht ab. Von einfachster Art ist auch die Vorgeschichte und die Zeitlage. Die Br. v. M. ist eine Familientragödie; daß die tragische Familie eine Fürstenfamilie ist, ändert die innere Struktur der Tragödie nicht, nur erscheint die ganze Handlung dadurch in einen weiteren Rahmen eingespannt. Die Zeitverhältnisse, welche den Hintergrund der Tragödie bilden, sind im Ganzen freierfunden; das historische Ereignis, das hindurchschimmert, ist die Eroberung Siziliens durch die Normannenfürsten (vergl. Düntzer S. 42 fg.).

Die klassische Strenge in der Form ist ferner in der geringen Zahl der Personen ersichtlich; vergl. als Gegensatz den Personenreichtum des Tell. — Am meisten endlich nähert sich die Br. v. M. den klassischen Dichtungen durch die Einfachheit der von allen Zufälligkeiten gereinigten Handlung, die geraden Wegs, ohne jede Abschweifung, dem Ziele zusteuert. (Die einfache, nicht verzweigte Handlung entspricht der kleinen Zahl der handelnden Personen.) —

Den tiefsten Einblick in die innersten Absichten des Dichters bei der Erfindung und Einrichtung seiner Fabel läßt uns die Abhandlung: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" thun. Aus dem Gedankengange dieser Abhandlung muß hier folgendes hervorgehoben werden: In dem Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit giebt es zwei polar entgegengesetzte Abirrungen; die eine Gruppe von Dichtern, denen die Natur einen treuen Sinn und Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagt hat, malt das Wirkliche treu nach; es sind das die Kopisten der Natur; ihre Kunstrichtung ist der Naturalismus; sie bringen den Weltstoff mit

allen seinen zufälligen Erscheinungen, nicht „den Geist der Natur". Diese Illusionisten sind im Grunde keine Künstler, denn der Künstler soll uns nicht das Werk der Natur, sondern das freie Produkt des bildenden Geistes darbieten. — Die Wirkung „naturalistischer Produkte" kennzeichnet Sch. ein für allemal treffend, wenn er die durch sie gewirkte Stimmung „ernst zwar, doch unerfreulich" nennt.[1]) Unerfreulich aber ist die Stimmung, weil uns das Werk des Naturalisten „in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt", in die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff „auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt".

Die zweite Abirrung der Kunst im allgemeinen und der Dichtkunst im besonderen fließt aus einer Beanlagung, in der eine rege Phantasie ausschlaggebend ist. Künstler, die einseitig der Phantasie folgen, werden mit eben dem Weltstoff, dem der Naturalist sklavisch dient, willkürlich spielen; sie überraschen durch „phantastische und bizarre Kombinationen", sie reihen phantastische Gebilde willkürlich an einander.

Diese Charakteristik der Phantasten hat nachmals in den allen Weltstoff phantastisch verflüchtigenden Romantikern ihre volle Erfüllung gefunden. — Hervorbringungen der phantastischen Stilrichtung „unterhalten", indem sie das Spiel der Phantasie erregen; sie versetzen in eine Traumwelt und gewähren den Genuß, den das Spiel mit dem Möglichen bereitet. Aber der Genuß wird beeinträchtigt von dem begleitenden Bewußtsein, daß jenes Spiel nur ein leeres Spiel ist. Kehrt er aber aus der Phantasiewelt des Künstlers in die wirkliche Welt zurück, so umgiebt ihn diese wie zuvor mit ihrer ganzen drückenden Enge; „er ist ihr Raub, wie vorher"; in seinem Gemüt ist nichts „aufgebaut" und begründet. Summa: Weder die naturalistische noch die phantastische Behandlung der Wirklichkeit im Kunstprodukt verändern das innere Verhältnis des Menschen zur wirklichen Welt. —

Die wahrhaft künstlerische Behandlung des Weltstoffs stellt sich in gewissem Sinn als eine Synthese des naturalistischen und des phantastischen Verfahrens dar; einerseits will sie aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen, anderseits unterwirft sie die Welt ganz und gar der schaffenden Einbildungskraft; die wahre Kunst ist „zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell", sie verläßt das Wirkliche ganz und schafft doch Realität. Aber wie ist diese paradoxe Vereinigung möglich? Man kann kurz antworten: Die Kunst schafft Natur; sie schafft Natur: denn die Natur, die sie einführt, existiert nicht in Wirklichkeit (wie die Natur, die der Naturalist abschreibt); sie schafft Natur: denn sie schafft dem Geiste des Alls nach, dessen Idee die Natur ist (nicht nach phantastischen Einfällen, wie die Kunst des Phantasten). Die Natur als die Idee des Geistes fällt nie in die Sinne; sie liegt unter der Decke der

---

[1]) Auch auf unsere neuesten naturalistischen Dichtungen trifft die obige Charakteristik der Schlußempfindung zu; vergl. z. B. Gerhart Hauptmann: „Vor Sonnenaufgang!"

Erscheinungen; auch die Kunst vermag den Geist des Alls nicht vor die Sinne zu bringen. Wohl aber ist es in ihrem Vermögen, ihn „durch ihre schaffende Gewalt“ vor die Einbildungskraft zu bringen; dies geschieht, indem sie den Geist des Alls ergreift und in einer körperlichen Form bindet.

Verstehe ich Schiller richtig, so ist der Sinn seiner Ausführungen dieser: Hinter der wechselnden Formenwelt der Erscheinungen liegt ein schöpferisches Absolute, das sich in den Einzeldingen objektiviert, aber — nicht in adäquater Weise, denn die Summe aller Einzeldinge ist keine Darstellung „der Natur“, der Idee des Geistes, und — wenn wir einen Schritt weitergehen — die Einzeldinge selbst sind keine Darstellung ihrer ewigen Musterbilder, der Ideen. Schillers Gedankenentwicklung steht hier unter dem Einfluß der bildenden Kunst, besonders der Plastik. Die Wirklichkeit, d. h. die Natur im empirischen Sinne, zeigt niemals einen in allen Teilen vollkommen schönen Menschen; der ins Ideale gehende Künstler übertrifft die empirische Natur in seiner Darstellung, indem er idealisierend eine höhere Natur schafft, die der Idee des Geistes entspricht und eigentlich erst den Namen „Natur“ verdient. Der Künstler versteht die Natur, wie Schopenhauer sagt, auf halbem Wege; er spricht rein aus, was sie nur stammelt; er drückt dem harten Marmor die Schönheit der Form auf, welche ihr so oft mißlingt (vergl. „Welt als Wille und Vorstellung“ 5. Aufl. I, S. 262); so ist die Kunst „wahrer als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung“. Und indem die Kunst so die Idee des Geistes in ihren Schöpfungen klar ausdrückt, bindet sie den Geist des Alls in einer körperlichen Form und bringt ihn so zwar nicht vor die Sinne, aber vor die Einbildungskraft. — Die wahre Kunst, die Kunst des Ideals, rückt dem, der ihre Werke genießt, nicht die sinnliche Welt vor, die als ein roher Stoff auf uns lastet, und der gegenüber wir nur der pathologischen, nicht der uninteressierten, rein künstlerischen Betrachtung fähig sind; was sie bietet, ist eine idealisierte Welt, eine höhere Natur, nicht Kopie der Wirklichkeit, sondern ein freies Werk des Geistes, das man mit reinem Wohlgefallen aus „objektiver Ferne“ betrachtet. Wenn aber der Künstler ideale Kunstwerke schafft, so erfüllt er die höchste Aufgabe der Kunst: er verschafft den Menschen Vergnügen und Genuß; „der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemütes in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.“ Ein ideales Kunstwerk (so erkläre ich) setzt die gesamten Seelenkräfte ins Spiel, aber der Mensch verliert sich nicht an seine Empfindungen, sondern bewahrt, das Kunstwerk künstlerisch, aus objektiver Ferne, genießend, die Freiheit des Gemütes. Aber noch mehr. Der Einfluß des Künstlers geht nicht mit dem künstlerischen Genuß vorüber, sondern es wird in ihm etwas erbaut (s. o.); indem er in seinem Kunstwerk den Weltstoff einer idealisierenden Behandlung unterwirft, erweckt er in uns eine Kraft, den gleichen Idealisierungsprozeß mit der Wirklichkeit vorzunehmen; er lehrt uns so, die sinnliche Welt „in eine objektive Ferne“ zu rücken, in ein

freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.

Wird nun das zunächst an der bildenden Kunst gewonnene Gesetz auf die Poesie angewandt, so ergiebt sich folgendes: Die Alten sind den Neueren von vornherein weit voraus; denn im Altertum besaß das wirkliche Leben bereits poetische Gestalt; die empirische Natur ist in der alten Zeit bereits auf eine ästhetische reduziert (vergl. Brief an Goethe vom 14. September 1797). Der moderne Dichter hingegen hat mit seinen Stoffen die „schwierige Operation der Reduktion" empirischer Formen auf ästhetische vorzunehmen, er muß die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandeln; das geschieht, indem er „alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben" beseitigt, was „die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert"; das Menschenwesen muß unverhüllt durch unpoetische Daseinsformen sichtbar werden. Von den komplizierten Lebensformen der modernen Zeit muß der Dichter auf die einfache Form antiken Lebens zurückgehen; er bedarf einfacher, ursprünglicher, naiver Motive, wie sie eine kindliche Zeit darbietet, nicht der zusammengesetzten, abgeleiteten, sentimentalen Motive, die das moderne Leben in sich birgt. Im Einzelnen: der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, der Dichter muß die Paläste wieder aufthun; oder: das Volk, „die sinnlich lebendige Masse", ist ein „abgezogener Begriff" geworden, der Dichter muß im Chor das Volk der Bühne zurückerobern; oder: jetzt sind „die Götter in die Brust des Menschen zurückgekehrt", der Dichter „muß die Götter wieder aufstellen" u. s. w.

Diese Einzelforderungen ergeben sich aus der Hauptforderung der Idealisierung als Folgerungen. Es leuchtet ein, wie sehr der Dichter selbst in der Br. v. M. seinen eigenen Forderungen gerecht geworden ist. Es leuchtet aber auch ein, daß eine folgerichtige Durchführung dieser dichterischen Grundsätze eine völlige Abkehr des Dichters von seiner Zeit und ihrer Wirklichkeit bedeuten würde; er würde seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und sich seiner Zeit entgegensetzen müssen (vergl. Brief an Goethe vom 18. Mai 1798); sein Verfahren bedeutete nichts anderes, als, wie es Schiller selbst einmal richtig nennt, „das lebendige Produkt einer individuell bestimmten Gegenwart (d. h. die griechische Tragödie) einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufzubringen" (Br. an Professor Süvern vom 26. Juli 1800). Der Ästhetiker Schiller zwingt den Dichter Schiller, der in seiner ersten dichterischen Periode aus seiner Zeit für seine Zeit gedichtet hatte, zu einer Reduktion auf längstvergangene Daseinsformen, zu einem künstlichen „Simplifizieren" seiner Stoffe; damit aber beseitigt er zwar das „affektionierte" Interesse, aber auch ein gutes Teil des künstlerischen Interesses.

Nicht das ist doch offenbar die Aufgabe des Künstlers, durch eine gewisse Gewaltsamkeit das Leben seiner geschichtlichen Wirklichkeit zu „reduzieren", die moderne Welt in die alte poetische zu verwandeln, sondern den poetischen Gehalt des wirklichen Lebens zu erfassen und für

ihn die poetische Form zu finden. Nur so wird die Kunst belebt, „die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß“ (a. a. O.).

Man darf es als ein großes Glück für Schillers dichterische Fortentwicklung ansehen, daß er selbst die in der Abhandlung über den Gebrauch des Chors ausgesprochene Kunstanschauung für seine weitere dichterische Arbeit nicht hat normgebend sein lassen. —

Wie die technische Form und die Stoffgestaltung in unserer Tragödie antikisierend ist, so auch die Art der Charakteristik. Anläßlich der Lektüre des Philoktet und der Trachinierinnen war es Sch. aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken seien und keine eigentlichen Individuen, wie die Goetheschen und Shakespeareschen Charaktere; so sei z. B. Kreon in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Die Wahrheit, fügt Sch. hinzu, leide dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sei als bloßen Individuen (Brief an Goethe vom 4. April 1797). — Dem entspricht es, wenn Sch. in der Abhandlung über den Gebrauch des Chors erklärt, die tragischen Personen seien keine wirklichen Wesen, die bloß Individuen darstellten, sondern „ideale Personen“ und „Repräsentanten ihrer Gattung“. In der That sind die Charaktere Schillers weit mehr Typen als Individuen; sie sind, wie es Vischer bezeichnet, „unkoloriert“, von einer strengen Einfachheit (Simplizität); es fehlen die feineren Charakternuancen und schärfer ausgezogenen Charakterzüge, die den Eindruck lebenswarmer Eigenheit erzeugen. Wohl differenziert der Dichter das Brüderpaar, aber die Unterscheidung wird nicht in einer größeren Fülle von Einzelzügen durchgeführt. Überhaupt ist das psychologische Interesse nicht bestimmend für den Dichter gewesen. In vollem Maße genießt der Dichter den Vorteil, den er in dem oben angeführten Briefe an Goethe (vom 4. April 1797) den Charakteren der griechischen Tragödie nachrühmt, wenn er darauf hinweist, daß sich solche Charaktere schneller exponierten.

Es zeugt von dem gesunden ästhetischen Sinn W. v. Humboldts, wenn er, obwohl ein aufrichtiger Bewunderer der Br. v. M., den Dichter auf eine Behandlung der Charaktere hinzuleiten sucht, bei der „feinere Charakternuancen“ erscheinen (Brief vom 22. Oktober 1803). Wenn man auch mit dem Dichter den Schwerpunkt der dramatischen Darstellung auf die Handlung und nicht auf die Charakterschilderung legt, so wird man trotzdem scharf individualisierte, reiche, ja auch „komplizierte“, schwer zu enträtselnde Charaktere als Träger der Handlung nicht missen mögen. Diese Charaktere sind eine Signatur der modernen Zeit, wie die einfachen, mehr typischen Charaktere Erscheinungen der antiken Zeit waren; will der Dichter nicht vom Boden der Wirklichkeit wegtreten, so schuldet er uns Charaktere, wie sie die moderne Zeit ausgestaltet.

Mit der klassischen Einfachheit der Charaktere in der Br. v. M. hängt nun eine weitere Eigenart des Stücks zusammen. Körner urteilt, die Hauptpersonen unterschieden sich durch Hoheit und Würde, nicht durch

die Heftigkeit des Affekts; Don Cesar selbst sei nur in einem einzigen entscheidenden Momente von Leidenschaft überwältigt. Diese Hoheit und Würde ist vom Dichter beabsichtigt, wie aus der Abhandlung über den Gebrauch des Chors hervorgeht; wohl gehorchen auch seine Personen der überraschenden Gewalt des Moments, aber der Chor „bändigt“ durch sein Dazwischentreten die ersten Ausbrüche der Leidenschaft; so handeln sie denn mit „Besonnenheit“ und reden mit „Würde“. Ein Idealbild der Würde und Besonnenheit ist Isabella. Entspricht der Typenhaftigkeit der Charaktere die Besonnenheit, so wird umgekehrt den individualistischen Charakteren der modernen Poesie eine den inneren Menschen aufwühlende leidenschaftliche Erregung entsprechen, die verhindert, daß sich der Mensch unter äußeren Einflüssen schnell wieder zur Ruhe und Besonnenheit sammelt.

3. Spiel und Gegenspiel. Die Personen ordnen sich, worauf Scherer hinweist, in eine symmetrische Gruppe; in der Mitte steht Isabella, die Mutter; zu ihren beiden Seiten ihre Söhne, Don Manuel und Don Cesar, um die sich wiederum die beiden Chöre gruppieren. Die beiden Brüder sind vor dem Beginn des Stücks in der Liebe zur Mutter eins, im übrigen aber im heftigsten Streit mit einander; im Beginn des Stücks versöhnt die Mutter beide mit einander. Dann aber bricht der Haß Don Cesars in einer furchtbaren That wieder hervor, weil er mit dem Bruder eins ist in der Liebe zu Beatrice, der nicht erkannten Schwester. Es ergiebt sich also folgende Anordnung:

	Isabella	
Don Manuel		Don Cesar
(Chor)		(Chor)
	Beatrice.	

Zwischen den beiden Brüdern besteht ein scharf ausgeprägter Gegensatz der Charaktere; indes kann man sie nicht als die Träger von Spiel und Gegenspiel bezeichnen. Wohl tötet Don Cesar den Bruder, aber um dieser einen, vorwärts und rückwärts isolierten That willen, kann von einer Gegenhandlung nicht die Rede sein. Ganz anders verfährt der Dichter in den „Räubern“; hier erscheint die Gegenhandlung in der Intrigue, die Franz Moor gegen seinen Bruder spinnt. In den Räubern mußte „der Zwist zwischen zwei ungleichen Brüdern“ als ein Hauptthema bezeichnet werden; in der Br. v. M. wird die Feindschaft zwischen den Brüdern nicht thematisch durchgeführt.

Kommt es so einerseits zu keiner Gegenhandlung, so anderseits auch nicht zu einer das Ganze tragenden, auf ein bestimmtes Ziel durch den Willen des Haupthelden hingelenkten Handlung.

Der Held des Dramas ist ohne Zweifel Don Cesar, sein Selbstmord ist die That, von der das Drama seinen tragischen Charakter

erhält. Der Doppeltitel des Stücks leitet ebensowenig auf die führenden Personen hin wie der Titel der Emilia Galotti (s. Wegweiser, I. Abteil. S. 37); Beatrice im besondern ist ebenso wie Emilia nicht Heldin, sondern Kampfobjekt, wenn man überhaupt von einem Kampf um sie reden darf. — Kommt es indes in der Br. v. M. auch nicht zu einer Gegenbewegung der handelnden Personen gegen einander, so doch zu einer Gegenbewegung anderer Art. Es kämpfen mit einander die Personen und eine — Macht, das Schicksal. Die Träger dieses Kampfes sind Isabella und Don Cesar; Don Manuel und Beatrice gelangen nicht zu einem Ringen mit dem Schicksal; beide empfangen ihr Los rein leidend: Don Manuel, indem er den Tod erleidet, Beatrice, indem sie ohne Widerstreben und ohne Auflehnung ihr Geschick duldet. Isabella, die allein von Anfang an die über ihrem Hause schwebende Gefahr kennt, unternimmt es, dieselbe abzuwenden; sie versucht den Kampf mit dem Schicksal; allein bald unterwirft sie sich „der unregiersam stärkern Götterhand", die ihres „Hauses Schicksal dunkel spinnt", und schließlich muß sie erfahren, daß der, der sich vermißt, das Schicksal klüglich zu wenden, es selber erbauend vollenden muß. Nachdem das Schicksal aber über ihr Haus hereingebrochen ist, setzt sie den Göttern einen erhabenen Trotz entgegen; in dem stolzen Bewußtsein: „Alles dies erleid' ich schuldlos" schickt sie sich an, den Palast zu verlassen (IV, 5). Anderer Art ist der Kampf Cesars mit dem Schicksal; wohl ist er selbst in die „Kette des Geschicks" mit eingeschaltet, ja er ist das Hauptwerkzeug, durch welches das Schicksal das Verderben herbeiführt. Aber er überwindet das Schicksal; durch eine freie That durchbricht er die Kette des Geschicks; sterbend und scheinbar den Schicksalsspruch erfüllend, triumphiert er über das Schicksal. —

So wenig es hier unsere Aufgabe sein kann, die Kernfrage unter allen durch die Br. v. M. nahegelegten Fragen, d. h. die Frage nach der Schuld der handelnden Personen, völlig aufzurollen, so mag doch wenigstens die Richtung bestimmt werden, in der die Lösung gesucht werden muß. „In der Br. v. M.," behauptet F. H. Jacobi, „handeln alle Personen nicht, sondern werden gehandelt, ein grauses Schicksal thut alles." Hiernach wären nicht die Menschen die handelnden Personen, sondern das Schicksal; die Menschen aber würden nichts sein als selbst- und willenlose Maschinen, ohne Selbstbestimmung und ohne Verantwortlichkeit; ein Schuldbewußtsein wäre nicht mehr als eine — Unklarheit des Menschen über sich selbst. Würde man — und das ist der entscheidende Punkt — die Schuld Cesars wegleugnen, so würde man seine unzweideutige Selbstverdammung für einen Wahn und seine große Sühnethat (die freiwillige Selbstentleibung) für eine Thorheit halten; dann schwebte der tragische Angelpunkt völlig in der Luft; weder von der Erhabenheit der Reue noch von der Erhabenheit des freigewählten Leidens könnte im Ernst gesprochen werden. Es wäre ferner nicht nur die Selbstverurteilung Cesars eine Täuschung, sondern ebenso das Urteil

der anderen über Cesars That, besonders das Urteil des Chors, der doch ein Zeuge der Wahrheit sein soll.

Wie kommt es nun, daß man trotzdem die Figuren in der Br. v. M. Marionetten in der Hand des Schicksals genannt hat?

Zur Beantwortung dieser Frage muß etwas weiter ausgeholt werden. Frick unterscheidet ein Dämonisches um uns und ein Dämonisches in uns (Wegweiser, I. Abteil. S. 280 fg.). Das Dämonische um oder über dem Menschen stellt sich als eine geheimnisvolle dunkle Macht dar, die fatalistisch über dem Menschenschicksal waltet; vergl. das Glück von Edenhall. Auf das Walten dieses Dämonischen, wie er es selbst nannte, führte es Goethe zurück, daß gleichzeitig mit der Lösung seines Verhältnisses zu Lilli Schönemann sich durch die zufällige Anwesenheit des Herzogs Karl August der neue Bund knüpfte, der ihn nach Weimar führte. Dies Dämonische um uns ist „das Schicksal" im gewöhnlichen Sinne (vergl. Frick a. a. O. S. 274 f.). Von „Schicksal" in einem anderen Sinne spricht Goethe in seinem Briefe an Schiller vom 26. April 1797: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind dahin und dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen." Man könnte dies Schicksal das Dämonische in uns nennen. Das Schicksal in dieser zweiten Bedeutung hat mit dem Schicksal im gewöhnlichen Verstande gemein, daß es eine gebietende, zwingende Gewalt besitzt; aber während jenes von außen her wirkt, wirkt dieses von innen; ist es doch nichts als die Natur des Menschen, über die er nicht hinauskann, weil er nicht über sich selbst hinauskommt. — Niemand aber war weiter davon entfernt als Schiller, ein solches inneres „Schicksal" als eine Macht anzuerkennen, welcher der tragische Mensch schlechthin unterworfen ist und die seinem Thun den Stempel naturgesetzlicher Notwendigkeit aufprägt. Wohl kennt er eine Gesetzgebung der Natur, aber er kennt auch ihre Grenze; sie endet beim Willen, der als ein übersinnliches Vermögen dem Gesetz der Natur nicht unterworfen ist; er setzt der Gesetzgebung der Natur durch den Trieb eine Schranke und bricht die blinde Gewalt der Affekte. Der Mensch kann durch seine selbständige Kraft verhindern, daß Naturgesetze für seinen Willen zwingend werden; er kann sein Triebleben, seine „Natur", durch den Willen beherrschen und so sich „Geistesfreiheit" bewahren; statt von der Natur Zwang zu erleiden, kann er in königlicher Freiheit souverän sich selbst bestimmen. Vergl. zu dieser Gedankenreihe besonders „Über Anmut und Würde". — Nur da, wo ein Dichter einer „starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft" begegnet, hat er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden (Über das Pathetische). „Der Mensch ist das Wesen, welches will"; „alle anderen Dinge müssen"; „kein Mensch muß müssen"; nichts ist des Menschen so unwürdig als Gewalt zu leiden (Über das Erhabene). — Einer Anschauungsweise, die bei den tragischen Helden dämonische Gebundenheit fordert, steht die andere

gegenüber, die einen tragischen Helden mit „hoher dämonischer (!) Freiheit“ ausstattet (Über das Erhabene). —

Auf Grund dieser allgemeinen Vorbemerkungen kann nun die Frage nach der Schuld in der Br. v. M. erörtert werden. Bei einer Vergleichung der Br. v. M. und des Ödipus fällt auf, daß im Ödipus das Schicksal nur von außen her wirkt, in der Br. v. M. hingegen von außen und von innen. Im Ödipus führt das Schicksal durch eine Verkettung von Umständen die Greuelthaten des Helden herbei; aus Notwehr tötet der Sohn den ungekannten Vater; aus sittlich unanfechtbarem Beweggrunde heiratet der Sohn die ungekannte Mutter. Ebenso wirkt das Schicksal in der Br. v. M. zunächst von außen her; sein Walten erkennt man z. B. darin, daß die Brüder die Identität der Schwester und der Geliebten nicht erfahren, so nahe sie immer daran sind, sie zu erkennen. (Ob es freilich dem Dichter hierbei durchgängig gelungen ist, den Eindruck des Schicksalswaltens zu erwecken und den Eindruck der Künstlichkeit fernzuhalten, darf fraglich erscheinen.) — Über die Grenze hinaus, in der das antike Schicksal wirkt, geht nun aber der Dichter, wenn er das Schicksal auch in die innere geistige Welt hineinwirken läßt, wenn das Herz „sein gebietrischer Vollzieher“ wird (Wallensteins Tod I, 7). Ein Werk des Schicksals ist vor allem der Bruderhaß, der sich aus natürlichen Motiven nicht erklären läßt. Vergl. Gerlinger S. 64 fg. Dieser unselige Haß ist nach den Worten Isabellas (I, 1) mit den beiden Brüdern „aus unbekannt verhängnisvollem Samen“ emporgewachsen; Isabella spricht von dem Dämon, der ihre Söhne sinnlos wütend treibe (I, 4). Der Chor aber erklärt die Entstehung des Hasses: „Es ist kein Zufall und blindes Los, daß die Brüder wütend sich selbst zerstören; denn verflucht ward der Mutter Schoß, sie sollte den Haß und den Streit gebären.“ Dem Sinne des Dichters entspricht es jedenfalls, zur Erklärung der ursächlichen Verkettung, die zwischen der Verfluchung des Mutterschoßes und dem Haß der Brüder besteht, an den Schicksalsdämon zu denken, der den Fluch vollstreckt; es würde heißen, den Dichter gänzlich mißverstehen, wenn man hier irgendwie rationalisieren und die symbolische Darstellung einer höheren Wahrheit wittern wollte. Ein Dichter, der wie Schiller in der „Jungfrau von Orleans“ so viel Wunderbares in den Gang der Handlung verwebt, hat Anspruch darauf, daß man den Haß als eine durch den Fluch veranlaßte Wunderwirkung hinnimmt. — Ebensowenig wie nach der Absicht des Dichters der Haß der Brüder sich auf natürliche Weise erklären läßt, ebensowenig geht dies mit der Liebe der Brüder zu Beatrice und mit Beatrices Liebe zu den Brüdern an; auch diese Liebe ist „Schicksalswerk“; auch sie ist eine Wunderwirkung. Diese Auffassung verlangt der Dichter geradezu von uns. Als Isabella den jüngeren Sohn fragt, was seine Wahl gelenkt habe, antwortet er: „Wahl, meine Mutter? Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen ereilt in der verhängnisvollen Stunde?“ (II, 5). Von derselben Art ist Manuels Liebe. Daß wir es hier mit nichts

anderem als dem Walten des Verhängnisses zu thun haben, beweisen die Worte, die Isabella am Ende der Szene spricht, in der ihr die Söhne ihre Liebe gestanden haben: „Den eignen freien Weg, ich seh' es wohl, will das Verhängnis gehn mit meinen Kindern“ ..... „So unterwerf' ich mich, wie kann ich's ändern? der unregiersam stärkern Götterhand, die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt.“ Auch die Liebe Beatrices trägt das Gepräge einer verhängnisvollen Notwendigkeit; nicht „eigenmächtig“ hat sie ihr Geschick erkoren, es hat sie gefunden; „dem Dämon ist sein Opfer unverloren“ — sagt sie selbst (II, 1). — Die Form, in der das Schicksal in die Seele hineinwirkt, ist die Erweckung heftiger Leidenschaften, mit Naturgewalt fortreißender Triebe. Am deutlichsten zeigt sich dies in dem Haß und der Liebe der Geschwister. Aber auch die übergewaltige Begierde, die Beatrice dazu fortriß, wider den Willen Manuels, ja im Grunde wider ihren eigenen Willen der Leichenfeier des Fürsten beizuwohnen, ist vom Schicksal gewirkt; ihren seelischen Zustand bei der That drückt Beatrice in den Worten aus: „Doch weiß ich nicht, welch bösen Sternes Macht mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten. Des Herzens heißen Drang mußt' ich vergnügen“ (III, 3). Vergl. auch die Äußerung Diegos II, 6.

Kann nun gegenüber dieser zauberischen, magischen Einwirkung des Schicksals noch von Freiheit, Verantwortlichkeit, Schuld der Personen geredet werden? Die Antwort darauf ist ein rundes, uneingeschränktes Ja. Vorausgesetzt ist natürlich bei der Frage und der Antwort, daß man die Frage nicht im Sinne der eigenen ethischen Anschauung, sondern im Sinne der Schillerschen Anschauung stellt. Der Grund für das Mißlingen der gemeinhin angestellten Versuche, die Schuld der Personen in der Br. v. M. festzustellen, ist m. E. darin zu suchen, daß man den einfachen exegetischen Grundsatz nicht befolgt, den Dichter aus dem Dichter zu erklären. Zur Begründung jenes Ja würde bereits folgender Rückschluß genügen: Don Cesar durchbricht thatsächlich am Ende durch eine freie That die Kette des Geschicks; hier erhebt er sich wollend über das Muß des Schicksals; hat er aber hier den Bann des Schicksals zu durchbrechen vermocht in freiem Wollen, so hätte er es, da jene That nicht das Produkt der veränderten Umstände ist, bereits früher vermocht; daß er es nicht gethan hat, ist seine Schuld. Aber auch ohne diesen Rückschluß ergiebt sich die Schuld der handelnden Personen, nämlich aus den Axiomen der ethischen Grundanschauung des Dichters; s. S. 242. So gewiß der Mensch Mensch ist, so gewiß ist er kraft seines Willens ein Herr seiner selbst, der verantwortliche Thäter seiner Thaten. Er muß nicht müssen; er muß nicht die Herrschaft an Triebe verlieren, die ihn blind dahin und dorthin führen; ein gleichgültiger Unterschied ist es dabei, ob man diese Triebe mit Goethe als „die entschiedene Natur“ des Menschen oder mit dem Dichter als schicksalgewirkt denkt; über die Magie des Schicksals erhebt sich eine höhere Magie — die Magie des Willens. Gegen das Einwirken eines über-

sinnlichen Schicksals stellt ihn das „übersinnliche Vermögen“ in ihm, der Wille, sicher.

Noch deutlicher als bereits früher erhellt aus dem Gesagten, mit wie wenig Recht man die Br. v. M. eine Schicksalstragödie nennt; nicht nur „der freie Tod“ Don Cesars, sondern auch sein Schuldbewußtsein beweist, daß man mit gutem Grunde die Br. v. M. eine Freiheitstragödie genannt hat. —

Der Chor. Die Gründe für die Einführung des Chors hat der Dichter in der Abhandlung: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ niedergelegt. Es muß als ein schwerer methodischer Fehler angesehen werden, wenn man in die Verhandlung über das Wesen und den Wert des Schillerschen Chors eintritt, ohne vorher aus jener Abhandlung Schillers künstlerische Absichten sich klar gemacht zu haben[1]); die Einführung des Chors ist nicht Selbstzweck, sondern Mittelzweck zur Verwirklichung eines hohen Kunstideals. Der Chor ist, um alles mit einem zu sagen, das Mittel, eine Tragödie zu schaffen, die ein Produkt „der Kunst des Ideals“ ist (s. S. 236fg.) und zu künstlerischem Genießen zwingt. Die Einführung des Chors fordert vom Dichter künstlerisches Schaffen und vom Zuschauer ästhetisch-reines Wohlgefallen.

1. Will der neuere Dichter den Chor einführen, so muß er die Fabel, die er behandelt, so verändern, daß sie in jene einfachen Lebensformen zurückversetzt wird, unter denen der Chor einst poetische Wirklichkeit war. Der Chor ist nur möglich in einer idealen Welt, d. h. in einer auf elementare Naturformen zurückgeführten Welt; außerhalb dieser Welt würde er nichts als ein „fremdartiger Körper“, ein wandelnder Anachronismus sein. Der Chor und die Weltsphäre, in der sich die Handlung bewegt, müssen gleichartig sein. Indem der Chor so die Fabel umgestaltet, hilft er die Poesie hervorbringen, er verwandelt die moderne gemeine Welt in die alte poetische und macht alles Unpoetische unbrauchbar. Positiv hilft er die poetische Tragödie hervorbringen. Negativ vernichtet er allen Naturalismus; Schiller sieht in ihm „die lebendige Mauer“, durch die sich die Tragödie von der wirklichen (prosaischen) Welt rein abschließt und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit bewahrt. — Die Einführung des Chors liegt in derselben Richtlinie dichterischer Absicht, in der auch die Einführung der metrischen Sprache lag, denn die Verwendung der poetisch-rhythmischen Sprache hält das Gemeine und Platte fern, weil sie einen poetisch bedeutsamen Inhalt verlangt. Vergl. den Brief Sch.s an Goethe vom 24. November 1797.

2. Indes nicht nur das Wirkliche, die prosaische Ordnung der Dinge,

---

[1]) Während Schiller an der Abhandlung arbeitete, schrieb er am 24. Mai 1803 an Goethe: „Da ich eben daran bin, ein Wort über den tragischen Chor zu sagen, welches an der Spitze meiner Braut von Messina stehen soll, so drückt das ganze Theater mitsamt dem ganzen Zeitalter auf mich ein, und ich weiß kaum, wie ich es abfertigen soll.“

gefährdet den rein-poetischen Charakter eines Kunstwerks, sondern auch die Neigung des Menschen zur Reflexion, d. h. die Neigung, von dem Besondern zum Allgemeinen fortzugehen. Alles, was der Verstand im allgemeinen ausspricht, ist nur Stoff und rohes Element in einem Dichtwerk und wird da, wo es vorherrscht, unausbleiblich das Poetische zerstören. Um den Sinn dieser Ausführung zu verstehen, halte man sich gegenwärtig, daß es sich bei den Hervorbringungen der Kunst nicht um diskursive, sondern um anschauende Erkenntnis handelt. Nach Schopenhauer reden die Künste sämtlich nur die naive und kindliche Sprache der Anschauung, nicht die abstrakte und ernste der Reflexion; die Antwort, die sie auf die Frage nach dem Wesen der Dinge und des Lebens geben, ist „ein flüchtiges Bild", keine bleibende allgemeine Erkenntnis. Folglich kann die Kunst mit ihren Mitteln das Allgemeine überhaupt nicht aussprechen. Sie stellt ein Ideales, aber in anschaulicher, sinnlicher Form dar; die zwei Elemente der Poesie, das Ideale und das Sinnliche, müssen, wie es Schiller ausdrückt, innig verbunden zusammenwirken. Der Dichter, der Reflexionen giebt, steht nicht mehr innerhalb des Sinnlichen und wirkt nicht mehr ästhetisch, denn die allgemeine Wahrheit, wie sie die Reflexion enthält, vermag nicht in eine anschauliche Form einzugehen; die Kunst giebt das Besondere, während die Reflexion das Besondere hinter sich läßt, um ins Allgemeine zu gehen. Der Schluß aus diesen Voraussetzungen wäre mithin, daß die Reflexion im Kunstwerk überhaupt unstatthaft ist. Indes — da die Reflexion in der geistigen Natur des Menschen begründet ist, muß sie, so erklärt Schiller, in der Tragödie ihren Platz behalten. Wie aber muß sie behandelt werden? Sie darf nicht nüchtern und nackt vorgetragen werden, wie etwa die Philosophie ihre allgemeinen Wahrheiten vorträgt; wohl soll es dem Dichter unbenommen bleiben, „die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen", aber er muß dies so thun, daß er die Ansprüche „der Sinnlichkeit" irgendwie befriedigt. Das Ideale und Sinnliche können nicht in einem Ineinander wirken, „so müssen sie neben einander wirken, oder die Poesie ist aufgehoben". Dem Zwecke, dem Sinnlichen neben den unsinnlichen Idealen der Reflexionen zu seinem Rechte zu verhelfen, dient nun der Chor, der an sich bereits als eine sinnlich mächtige Masse den Sinnen imponiert; er erhebt sich reflektierend zu den allgemeinen Wahrheiten, aber er thut dies „mit der vollen Macht der Phantasie", „mit einer kühnen lyrischen Freiheit", begleitet „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen". Humboldt drückt Schillers Gedanken in folgender Form aus: Weil der Verstand ohne die Phantasie dem Kunstwerk fremd sei, so verlange „das intellektualisierende Organ der Tragödie" (d. h. der Chor) eine Darstellung von der Einbildungskraft. — Die Aufnahme alles dessen, was der Verstand im allgemeinen ausspricht, ist an sich unkünstlerisch, denn mit den Reflexionen dringt etwas Stoffartiges, Elementares in das Kunstwerk; durch den Chor aber sondert der Dichter

zunächst die Reflexion von der Handlung des Trauerspiels ab; die handelnden Personen hören auf, die Sprecher der allgemeinen Wahrheiten zu sein; die eigentliche Handlung ist von allem Stoffartigen gereinigt. Anderseits aber hat sich der Dichter im Chor ein Organ für die erhabenste Lyrik geschaffen; er hat gleichsam aus der Not eine Tugend gemacht. In den Chorliedern schafft, um im Bilde Schillers zu bleiben, der Dichter ein lyrisches Prachtgewebe, in dem sich die handelnden Personen frei und edel bewegen.

3. Wie die Einführung des Chors zur Umgestaltung der Fabel des Stücks zwang, so die Sprache des Chors zur Umgestaltung der Sprache des ganzen Gedichts; die poetisch gehobene Sprache des Chors fordert vom Dichter die allgemeine Erhebung des Tons. So dient der Chor auch hier dazu, die Tragödie über die Wirklichkeit emporzuheben und damit das Poetische hervorzubringen.

4, a. Es ist öfter darauf hingewiesen, wie der Dichter den reinen Kunstgenuß durch die pathologische Aufregung gefährdet sieht, die das Drama allerdings um so leichter erzeugt, als es die Seele des Menschen bis in ihre Tiefen bewegt. Auch hier ist es wieder der Chor, der einen reinen Kunstgenuß sichert.

Wenn die tragischen Erschütterungen Schlag auf Schlag, ohne Unterbrechung, unser Herz treffen, so verlieren wir gegenüber der mit physischer Gewalt auf uns einstürmenden Empfindung unsere ästhetische Freiheit; wir laufen Gefahr, uns mit dem Stoffe zu vermengen und nicht mehr über demselben zu schweben. Der Chor giebt uns unsere Freiheit, indem er mit seinen beruhigenden Betrachtungen die einzelnen uns in den Affekt stürzenden Ereignisse auseinander hält. Der Chor bricht die Gewalt der Affekte; wohl wird das Gemüt durch die Tragik der Thatsachen aufs stärkste erschüttert, aber es wird kein Raub der Eindrücke, sondern scheidet sich immer klar und heiter von den Rührungen, die es erleidet.

4, b. Der Chor wirkt indes beruhigend, nicht nur nach außen hin, d. h. auf den Zuschauer, sondern auch in das Kunstwerk hinein, d. h. auf die handelnden Personen. Der Chor vernimmt die Personen gleichsam als ein richtender Zeuge und dämmt durch seine Dazwischenkunft die Ausbrüche ihrer Leidenschaften ein. Auch hier ist der Chor ein Kunstorgan, das die Poesie mit hervorbringt. Er schafft jene hohen dichterischen Gestalten, die mit Besonnenheit handeln und mit Würde reden. —

So wenig hier bereits der Ort ist, zu der Frage Stellung zu nehmen, ob Schiller die Einführung des Chors ästhetisch gerechtfertigt hat oder nicht, so mag doch zur methodischen Behandlung folgendes im voraus bemerkt werden. Die vielfach beliebte Vergleichung des Schillerschen Chors mit dem antiken Chor hat nur litteraturgeschichtlichen Wert; keinesfalls kann der antike Chor den Wertmaßstab für den Chor Sch.s abgeben, da letzterer keine Kopie ist, die man mit dem Orginal vergleichen könnte.

Da der Chor Mittel für höhere Zwecke ist, so muß 1. untersucht werden, ob diese Zwecke ästhetisch berechtigt sind, 2. ob der Chor das ästhetisch-berechtigte Mittel ist, jene Zwecke zu erreichen, denn auch in ästhetischen Dingen heiligt der Zweck die Mittel nicht, und 3. ob der Chor Schillers der vom Dichter selbst aufgestellten Idee entspricht. Die zu Punkt 1 und 2 anzustellenden Betrachtungen sind allgemeiner Art; es handelt sich bei denselben um den großen Stilgegensatz zwischen der antik-idealistischen und der modern-charakteristischen Poesie. — Zu der Frage nach der „Reduktion" der empirischen Wirklichkeit auf eine poetische (S. 245) vergl. bereits oben S. 238. — Wenn der Chor ferner dazu dienen soll, die Einfügung der an sich in einem poetischen Kunstwerk unstatthaften allgemeinen Betrachtungen zu ermöglichen (S. 245fg.), so ist einmal zu bedenken, daß der Dichter selbst eingesteht, auch durch den Chor werde die Reflexion als solche kein poetisches Element; die Forderung der Sinnlichkeit bleibt unerfüllt, die Sinnlichkeit wird nur entschädigt. Zweitens ist zu erwägen, ob wirklich der Gattungscharakter des Menschen die Reflexion fordert, oder ob vielleicht das, was dem Dichter als ein Ausfluß des Gattungscharakters erscheint, im Grunde ein Ausfluß seines sentimentalen und philosophischen Geistes ist. Drittens ist es von vornherein wahrscheinlich, daß eine mit dem Begriff des Dramatischen Ernst machende Ästhetik in einem Zwischeneinschieben längerer Reflexionen eine Schädigung des dramatischen Charakters der Tragödie sieht. Viertens endlich ist zu prüfen, ob der Dichter dann, wenn er den Stoff „intellektualisieren" will, nicht in reflektierenden Personen Träger seiner allgemeinen Wahrheiten schaffen kann. — Weiterhin kann dem Dichter wohl kaum ohne weiteres zugestanden werden, daß die Tragödie im Chor ein Organ für die erhabene Lyrik haben muß. Es liegt nahe, in der Unterbrechung der Handlung durch lyrische Zwischenspiele eine Verunreinigung der Dichtgattung zu sehen. — Endlich wird zu untersuchen sein, ob der Chor das einzige Mittel ist, das pathologische Interesse nicht aufkommen zu lassen (S. 247). Vielleicht daß eine Schulung des künstlerischen Sinns den Zuschauer lehrt, auch dann sich das Kunstwerk in objektiver Ferne zu halten, wenn die unsere Teilnahme erregenden Ereignisse nicht durch die Zwischenschicht der Chorlieder gegen einander isoliert sind. Auch geben die scharf einschneidenden Aktschlüsse des modernen Dramas vollauf Gelegenheit, unsere Gemütsfreiheit zurückzugewinnen. —

Die Vergleichung des Chors in der Br. v. M. mit der von Schiller aufgestellten Idee steht seit W. v. Humboldts berühmtem Briefe im Vordergrund des Interesses. Die entscheidenden, immer noch zur Verhandlung stehenden Fragepunkte sind folgende: 1. In seinem Briefe an Körner vom 10. März 1803 äußert sich Schiller dahin, er habe im Chor einen doppelten Charakter darzustellen gehabt, einen allgemein menschlichen, wenn er sich im Zustande der ruhigen Reflexion befinde, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft gerate und zur handelnden

Person werde. In der ersten Qualität sei er gleichsam außer dem Stücke und beziehe sich also mehr auf den Zuschauer; er habe als solcher eine Überlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Leidenschaftlichen habe; er stehe am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpfe. In der zweiten Qualität als selbst handelnde Person solle er die ganze Blindheit, Beschränktheit und dumpfe Leidenschaftlichkeit vorstellen und helfe so die Hauptfiguren herausheben. Die Frage, die sich an diesen Brief anknüpft, ist im Grunde eine psychologische; es fragt sich, ob der Dichter nicht dem Chor zwei einander ausschließende Funktionen zugewiesen hat, anders gesagt, ob der Chor nicht die Einheit des Charakters durch die Zweiheit seiner Thätigkeiten einbüßt. Humboldt ist der Meinung, in den früheren Stücken des Dichters bleibe für die Empfindung des Lesers immer etwas Dumpfes und Schweres zurück, weil dem Dichter für den Vortrag allgemeiner Wahrheiten ein sinnliches Organ gefehlt habe; der Zuschauer teile mit den handelnden Personen die Anstrengung, die sie machen müßten, um ihre wirkliche Individualität an etwas Größeres zu verlieren, d. h. doch wohl, um als Repräsentanten der Gattung die großen Resultate des Lebens zu ziehen. Nun scheint es aber, als sei mit der Einführung des Chors diesem Mangel nicht abgeholfen; der Chor scheint zu sehr ein wirkliches Wesen zu sein, das der Gewalt des Momentes gehorcht, als daß er zugleich ideale Person von allgemein menschlichem Charakter sein könnte. Am schärfsten hat auf den Widerspruch im Thun des Chors Gerlinger hingewiesen; seiner Ansicht nach hat Schiller in dem obigen Briefe an Körner nichts anderes gesagt, als daß der Chor in der Braut von Messina teils Chor und teils nicht Chor sei; der Schillersche Chor sei für eine würdige Vertretung des Choramts nicht befähigt; es müsse als eine „poetische Gewaltthat" gelten, das philosophische Element einer Korporation in den Mund zu legen, die jederzeit zur Gewaltthat bereit sei. Wenn der während des Aktes ungestüme Geselle im Zwischenakte Würde und Salbung annehme, so werde man ihm mit Unglauben begegnen; das Genauere siehe bei Gerlinger S. 27 fg. — Vorerst seien folgende Gesichtspunkte hervorgehoben: a) daß der Chor selbsthandelnde Person ist, widerspricht der Idee Schillers vom Chor nicht; b) daß er (wie Humboldt fordert) „unmächtig, dienend und schwach" sein müsse, „aber frei und nicht einmal durch Neigung gefesselt", kann nicht gefordert werden, weil z. B. in der Br. v. M. das Verhältnis der Chöre zu den handelnden Personen, bei dem die Humboldtsche Forderung nicht erfüllt ist, kein Hindernis bildet, daß der Chor den engen Kreis der Handlung verläßt und sich zur allgemeinen Reflexion erhebt; denn das Verhältnis ist nicht so eng, daß der Chor durch seine Mitempfindung gleichsam mit physischer Gewalt zur „affektionierten" Teilnahme an dem Geschick seiner Helden fortgerissen würde; er kann reflektierender Zuschauer bleiben. Man beachte besonders, wie kühl der erste Chor zu seinem Herrn steht (I, 3). Die Chöre stehen ihren Herren nahe genug, um Anteil

an dem Schicksal derselben zu nehmen, und fern genug, um über dies Schicksal, das nicht ihr Schicksal ist, zu reflektieren. c) Die Vereinigung blinder Leidenschaftlichkeit und kühler Reflexion in einem Charakter ist ohne allen Anstoß; sie findet sich z. B. auch im Charakter Don Cesars; der Dichter muß nur Vorkehrung treffen, daß der Zustand der ruhigen Reflexion psychologisch wahr erscheint, d. h. daß der Chor nur dann sein eigentliches Choramt versieht, wenn seine Leidenschaft niedergehalten ist. Die Möglichkeit, solche Situationen zu gewinnen, ist reichlich vorhanden, da der Dichter dem Chor innerhalb der eigentlichen tragischen Handlung keinen durchgreifenden Anteil zuerteilt hat. Vergl. Bellermann S. 380 fg. —

2. Zu der scharfen Scheidung der Funktionen des Chors tritt die äußere Scheidung in zwei Chöre; Humboldt hält diese Teilung an sich für vortrefflich; sie dient ihm dazu, dem Auftreten des Chors mehr sinnliches Leben zu geben; hingegen mißbilligt er, daß der eine Bruder nur ältere, der andere nur jüngere Ritter habe; in der That vermißt man für diese Zuteilung den Grund. Ferner ist ihm die Teilung der beiden Chöre nicht rein genug; die Teilchöre sollen nach seiner Meinung scharf gegen einander kontrastieren; der Unterschied im Alter, das an sich einen schicklichen Teilungsgrund abgebe, genüge, da es sich nur um ein Mehr oder Minder handle, nicht; und zwar um so weniger, als beide Teile dienende und mitwirkende Ritter seien. Letztere Ansicht hängt mit dem Hauptunterschiede zusammen, der zwischen Schillers und Humboldts Ansicht über den Zweck der Teilchöre besteht. H. will die Teilung des Chors vor allem für diejenigen Situationen, in denen der Chor als reiner Chor auftritt, damit der Dichter darstellen kann, wie dasselbe Ereignis sich verschieden im Geiste und im Empfindungsleben der Teilchöre spiegelt; Sch. hingegen merkt am Schluß der Abhandlung über den Gebrauch des Chors an, er habe den Chor nur da in zwei Teile getrennt, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandle; als Chor und als ideale Person sei er immer eins mit sich selbst. Gerlinger hält dies Einssein mit sich selbst für eine psychologische Unmöglichkeit; es bleibe ein Rätsel, wie die ihrem ganzen innern Wesen nach so verschiedenen Chöre sich zu einer gemeinschaftlichen harmonischen Reflexion vereinigen könnten.

Bei näherem Zusehen erweist sich der Tadel Gerlingers als unberechtigt, denn an den beiden Stellen, an denen die Teilchöre, von gleichem Affekt bewegt, sich zu einer gemeinschaftlichen Reflexion vereinigen (I, 3 und IV, 7), ist die Ursache des Affekts derart, daß in beiden Chören dieselbe Grundstimmung erregt werden muß.

Zum Schluß noch eins. Um der künstlerischen Absicht gerecht zu werden, die den Dichter zur Einführung des Chors bestimmte, muß man sich (so verlangt es der Dichter in der Abhandlung) von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzen, d. h. man muß sich eine Bühne denken, auf welcher der Chor die lyrischen Partien, begleitet „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen

und Bewegungen", vorträgt. So lange dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehle, so lange werde er in der Ökonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbreche, der die Täuschung störe, der die Zuschauer erkälte.

Da der Dichter indes mit der wirklichen Bühne rechnen mußte, so verzichtete er auf den gesanglichen Vortrag der Chorlieder, und da der Chorgesang sich nicht durch Chorsprechen ersetzen ließ, so löste er für die szenische Darstellung den Chor auf und ließ die Chorlieder durch Chorführer sprechen, deren es im ganzen sieben giebt; bisweilen läßt er je drei oder zwei von den Führern eines Halbchors zusammensprechen; nur die letzten Verszeilen werden von beiden Halbchören oder einem derselben wiederholt. Ohne Frage verlangt die Idee des Chors, wie sie in der Abhandlung über die Einführung des Chors entwickelt ist, die Musik und den Tanz; erst der melische Vortrag und der dramatische Tanz verleihen dem Chor die sinnliche Macht, die der Träger der Reflexion haben muß, wenn die Reflexion selbst in der Dichtung möglich sein soll. Anderseits würde indes gerade die Nachahmung der Alten in diesem Stück kaum dem Vorwurf des Opernhaften entgehen können; sie würde die ganze Kluft zeigen, die zwischen der Br. v. M. und dem modernen Drama gähnt. Jedenfalls würde der Unterschied der doppelten Thätigkeit des Chors mit der Schärfe des Gegensatzes heraustreten. —

I. Aufzug.

In einem Briefe an Schiller hatte Goethe den Stoff für den besten dramatischen Stoff erklärt, wo die Exposition bereits ein Teil der Entwicklung sei (Brief vom 22. April 1797); Schiller findet eine solche Anlage in den Zwillingen des Shakespeare; ein ähnliches Beispiel sei ihm nicht bekannt, jedoch nähere sich der Oedipus rex diesem Ideal erstaunlich (Br. vom 25. April).

Der I. Aufzug der Br. v. M., der die Exposition in ihren wesentlichen Momenten bringt, bringt allerdings auch Fortschritt der Handlung; indes ist er überwiegend „statisch"; Schiller hat von dem Rechte Gebrauch gemacht, das er in dem letztgenannten Briefe dem Dramatiker als ein Vorrecht vor dem Epiker zuerkannt wissen will: er behandelt den I. Aufzug mehr als Mittel denn als Selbstzweck.

Im Mittelpunkt des Interesses steht die Versöhnung der feindlichen Brüder.

Vor unseren Augen vollzieht sich die Verbrüderung der beiden, die, obwohl Brüder, bis zur Stunde sich nie brüderlich begegnet waren; die Versöhnung Manuels und Cesars macht einen Strich unter das ganze bisherige Leben der Brüder und scheint ein neues Leben anzufangen, das dem bisherigen völlig entgegengesetzt ist. Eine freie That scheint hier die Kette von Thaten des Hasses zu zerbrechen. — Ausführlich

Aber damit noch nicht genug. Nicht nur sollen sich (wie es scheinen will) die Glieder der Familie, die einander verloren hatten, wiedergewinnen, sondern neue Glieder sollen der Familie hinzugethan werden.

Manuel erzählt seinen Vertrauten von einem geheimen Stillglück, das er seit fünf Monaten genossen hat; die Braut, mit der er sich zu verschwiegenem Herzensbunde zusammengefunden hat, ist sich selbst und ihm ein Geheimnis. Auch in dies Verhältnis soll der heutige Tag eine bedeutsame Wandlung bringen; aus der Verborgenheit heraus will Manuel seine Braut als Fürstin in die Hofburg seiner Väter einführen. Abermals scheint sich der Ausblick auf ein großes Glück der fürstlichen Familie zu öffnen. Indes kann sich der Zuschauer nicht an eine Glückshoffnung hingeben, weil er sich einer Ahnung von nahendem Unglück nicht verschließen kann. Sowohl die Tochter der Fürstin, als auch die Braut Manuels sind einem Kloster als Pfand anvertraut; zwischen den beiden und ihren Müttern stellt ein alter Diener die Verbindung her; beide sollen am heutigen Tage den Ihrigen zurückgegeben werden. Sollte die Übereinstimmung dieser Umstände zufällig sein? Ist sie es aber nicht, sondern erklärt sie sich aus der Identität der Personen, so — muß zwar nicht Unheil entstehen, denn eine rechtzeitige Aufdeckung der Identität kann allen weiteren tragischen Verwicklungen vorbeugen. Wie aber, wenn vielleicht das dunkel schaffende Verhängnis eine rechtzeitige Entdeckung verhinderte, wenn vielleicht die Tragik des „Zu spät" im Hintergrunde lauerte?

In seinen tragischen Voranschlag muß endlich der Zuschauer noch einen Faktor aufnehmen. Der heutige Tag scheint auch für Cesar und durch ihn für das Fürstenhaus ein Tag des Glücks werden zu sollen; ein Bote meldet, die lang gesuchte Verlorene sei gefunden. Aus den Mienen Cesars kann man ablesen, daß die endlich Gefundene von ihm geliebt wird. Also auch hier scheint der heutige Tag einen Umschlag zum Glück zu bringen, den Umschlag von hoffnungslosem Suchen zu hoffnungsfreudigem Finden. Das ahnungsvolle Gemüt des Zuschauers wird indes zur Furcht durch den Umstand erregt, daß die Verlorene und nun Wiedergefundene sich in Messina verborgen hält, wohin Manuel seine Braut „verborgen" gebracht hatte. —

Von den einzelnen Handlungen des I. Aufzugs war die Versöhnung der Brüder vor dem Beginn des Aufzugs vorbereitet; sie kommt innerhalb des Aufzugs zum Abschluß; die handelnden Personen sind Isabella und die Brüder. Außerdem verfolgt jede der drei Hauptpersonen ein besonderes Ziel, von dem die anderen nichts wissen: Isabella will sich die Tochter, den Brüdern die Schwester zurückgeben; Manuel will die Geliebte heimführen, Cesar will die Geliebte gewinnen. Das Verhängnisvolle ist, daß das Objekt der drei Handlungen ohne Wissen der Handelnden dasselbe ist. —

Der Ort der Handlung ist eine Säulenhalle im fürstlichen Palaste; eben die Säulenhalle wird jetzt Schauplatz der Versöhnung, die vordem

im Bruderkampf von Blut besprengt worden war; der Chorgesang I, 3 läßt den Blick vom Palaste des Herrschers über das ganze Land schweifen. Von anderen Schauplätzen treten in den Gesichtskreis der Klostergarten, der Ort des ersten Zusammentreffens zwischen Manuel und seiner Geliebten, und der Garten unfern vom Kloster der Barmherzigen, der Schauplatz des letzten Zusammentreffens der beiden Liebenden (III, 1).

Die Zeit, in der die Handlung einsetzt, ist als kritisch gekennzeichnet; die Ältesten Messinas hatten rücksichtslos die Fürstin vor ein schlimmes Entweder-Oder gestellt; entweder mußte sie die Bruderfehde beseitigen, die, selbst naturwidrig, alle heiligen Bande der Natur in Messina gelöst und den Bürgerkrieg heraufbeschworen hatte, oder sie mußte darauf verzichten, ihrem Hause die Herrschaft über die Stadt zu erhalten. Aus der Vorgeschichte werden außer der Gesandtschaft der Ältesten und der Bruderfehde erwähnt: der Tod des Vaters, die Feindschaft der Brüder zu Lebzeiten des Vaters, die Vermählung Isabellas und des verstorbenen Fürsten; vor allem aber wird scharf ins Licht gerückt der Fluch des Ahnherrn; auf diesen Fluch weist alles zurück, von ihm aus läßt sich die ganze Vorgeschichte verstehen, denn er wirkt durch dieselbe hindurch. — In die Vorgeschichte ist ferner einzutragen die Rettung Beatrices ins Kloster; wann sie geschehen ist, wird nicht deutlich; man hört nur, daß die Zeit, die seitdem verstrichen, dem Mutterherzen zu lange gewährt hat; ein bestimmt zu fixierendes Ereignis ist die erste Begegnung zwischen Manuel und Beatrice; sie hat vor 5 Monaten stattgefunden. Endlich ist in die Reihe der Ereignisse einzugliedern das Verschwinden und Wiederauftauchen der Geliebten Cesars; ein Festlegen des ersteren Ereignisses ist indes vorerst nicht möglich. —

Von den handelnden Personen werden persönlich vorgeführt Isabella und die beiden Brüder; ihre Charaktere werden in den Grundzügen deutlich gezeichnet; da sie mehr Typen als wirkliche Individuen sind, hat der Dichter den Vorteil, sie leicht exponieren zu können. Beatrice lernen wir aus ihrem Verhältnis zu Manuel kennen. Das Bild der fürstlichen Familie wird abgeschlossen durch die Charakteristik, die von dem Vater gegeben wird.

Der Chor tritt in zwei Halbchören auf; aber er ist nicht im Streit mit sich dargestellt; da die Feindschaft durch die Furcht vor der göttlichen Strafe zurückgehalten wird, können die beiden Chöre, eins mit einander, sich zur einhelligen Reflexion zusammenschließen. Später folgen die beiden Chöre dem Beispiel der Brüder und schließen mit einander Frieden. — Jeden einzelnen der beiden Teilchöre lernt man als Vertrauten seines Herrn kennen; s. Sz. 6 und Sz. 7. — Endlich führt der Chor Manuels „als ideale Person“ allein das Choramt (Sz. 8). —

Der Bau des I. Aufzugs zeigt drei Szenengruppen: Sz. 1—3; 4 und 5; 6—8; das Kernstück des ganzen Aufzugs liegt in den mittleren Szenen. Die erste Szenengruppe bereitet auf das Kernstück vor. Szene 1 hört man von dem Entschluß der Brüder, sich unfeindlich im Schlosse

ihres Vaters zu sehen; Sz. 2 verkünden kriegerische Hörner den Einzug der Brüder; im Anfang der 3. Szene ziehen ihre zu zwei Chören vereinigten Gefährten ein; innerhalb der Szene erscheinen sie selbst zu beiden Seiten der Mutter. Eingeschaltet ist in die 2. Szene der Auftrag Isabellas an Diego. — Szene 4 bringt den Sühneversuch Isabellas, Szene 5 die Versöhnung selbst. — Nachdem so die mit Szene 1 eingeleitete Handlung abgelaufen ist, setzt in Szene 6 eine neue Handlung ein; die Nachricht des Boten bildet das erregende Moment; Szene 7 steht gewissermaßen in Parallele zu Szene 6, da beide Szenen den Ansatz zu der Handlung bilden, deren Ziel die Heimholung der Braut ist. Szene 8 bringt zunächst die Reflexion des Chors über seine neue, durch den Friedensschluß geschaffene Lage (insofern greift Sz. 8 auf Sz. 5 zurück); sodann die Reflexion über das Geständnis Manuels (Sz. 7); in letzterer liegt der Schwerpunkt der 8. Szene.

Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

a) Szene 1—3.

Sz. 1. Wenn auf irgend eine Szene des I. Aufzugs die Behauptung Düntzers (S. 75), die Exposition sei in gespannter Handlung ausgeführt, nicht zutrifft, so auf die 1. Szene. Die Ältesten treten nur als stumme Personen auf, um zu hören — was sie zum größten Teil schon wissen; Isabella sagt selbst: „Ich sag' euch, was ihr alle selbst bezeugt.“ Hart und dramatisch unwirksam ist vor allem die Wiederholung dessen, was die Ältesten einst zu ihr gesprochen hatten. Verglichen allerdings mit dem Prolog der Phönissen, in dem Jokaste mit großer Ausführlichkeit in genauer chronologischer Abfolge die Geschichte des thebanischen Herrscherhauses von Kadmos an bis auf Polynices' Zug gegen Theben erzählt, — ist die Anlage unserer Szene technisch kunstvoll; z. B. stellt sich Jokaste dem Zuschauer selbst vor: „Ich bin Menöceus' Tochter . . . Jokaste heiß' ich.“ Damit vergleiche man das Geschick, mit dem Schiller seine Isabella einführt: indem sie ihr Erscheinen in der Öffentlichkeit begründet, erfahren wir in ungezwungener Weise, wer sie ist. — Wohl wissen die Ältesten bereits den größeren Teil dessen, was ihnen Isabella sagt, indes hören sie es doch jetzt immerhin von der, die am tiefsten unter dem Geschehenen gelitten hat; sie sehen die Ereignisse nicht direkt, sondern reflektiert, so wie sie sich in der Seele der Fürstin abspiegeln. Allerdings hören sie ihre eigenen Worte noch einmal, indes doch aus dem Munde derer, die unter diesen Worten schwer gelitten hatte.

Zunächst spricht aus Isabella die Witwe, sodann die Mutter, endlich die Herrscherin; die Worte der Witwe atmen nicht sowohl den Schmerz um einen geliebten Mann als vielmehr den Schmerz um einen mächtig waltenden Herrscher, der seiner Gattin Ruhm war. — Als Mutter spricht Isabella zunächst mit freudigem Stolze, dann aber mit dem tiefen Schmerze des Mutterherzens; sie schaut zurück auf ein schweres

Martyrium langer Jahre, in denen sie die Ohnmacht ihrer Mutterliebe gegenüber dem Bruderhaß immer stärker empfunden hat. Zwar waren beide Söhne einig in der Liebe zu ihr, aber diese Liebe zu ihr war ebenso wie ihre beiden gleichmäßig zugeteilte Liebe ohnmächtig gegenüber dem Haß, der sie aus einander riß. Der Haß der beiden entwickelte sich mit ebensolcher Gesetzmäßigkeit wie eine Pflanze; obwohl widernatürlich, war er natürlich; er war da, ohne daß die Mutter, die Hüterin des Seelenlebens ihrer Kinder, wußte, woher er kam. Der Tod des Vaters gab dem Haß nicht etwa neue Nahrung; während nämlich die thebanischen Brüder aus Herrschsucht mit einander in Bruderfehde lagen, ist bei Manuel und Cesar von Thronstreitigkeiten nicht die Rede. Nur darum bezeichnet der Tod des Vaters einen Wendepunkt in der Feindschaft der Brüder, weil seit seinem Tode ohne Hindernis Haß auf Haß prallen konnte. Charakteristisch ist der Unterschied zwischen dem, was Mutter und was Vater gethan haben; jene wollte durch Liebe die geheime Quelle des Hasses verstopfen, dieser begnügte sich mit Strenge dem Strome zu wehren. Auch insofern bezeichnet der Tod des Fürsten eine bedeutsame Wende, als mit seinem Tode die Bruderfehde, die bis dahin den Charakter eines Familienzwistes gehabt hatte, politischen Charakter annahm; die Bruderfehde wurde zum Bürgerkrieg. — Am Schluß spricht die Fürstin mit dem Stolz der Herrscherin; sie sieht bereits die Söhne unter einander und mit ihr selbst vereint. —

Einzelnes: „Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt erneut" u. s. w. Damit steht im Widerspruch II, 5, wo Cesar sagt: „Drei Monde deckt den Vater schon das stille Grab." Die Regensburger Handschrift und das Hamburger Theatermanuskript haben an unserer Stelle „dreimal". — „Seid denn bereit, die Herrscher zu empfangen." Offenbar denkt der Dichter beide Söhne als Herrscher über Messina; wäre die Herrschaft an einen übergegangen, so hätte das zu einer Komplikation geführt, die dem Dichter bei der gesamten Anlage des Verhältnisses zwischen den Brüdern unerwünscht sein mußte. — „Fürs andere laßt uns andere gewähren;" „gewähren" im Sinne von Gewähr leisten auch sonst bei Schiller. —

Sz. 2. Isabella und Diego; Diego, „die treue Seele", ist der *θεράπων* in der griechischen Tragödie. War Isabella in der vorigen Szene den Ältesten gegenüber auch als Mutter immer noch Fürstin, so ist sie hier dem Vertrauten gegenüber nichts als Mutter. Von neuem thut man einen Einblick in das Martyrium des Mutterherzens; dieselbe Mutter, deren Herz die Feindschaft der Söhne zerriß, mußte ihrem Herzen die Befriedigung versagen, der Tochter ihre Liebe zu zeigen. Verwitwet, war sie zuletzt auch fast kinderlos; die Söhne so gut wie die Tochter waren fern von ihr; jene hielt die Fehde fern, diese das herrische Walten eines fremden Willens; dieser fremde Wille kann nur der des Gatten gewesen sein. Hier bleibt in der Motivierung eine Lücke; man fragt, warum Isabella nicht unmittelbar nach dem Tode des Fürsten

gethan hat, wozu sie das Herz zwang. Wir werden II, 5 sehen, wie der Dichter (freilich in nicht glücklicher Weise) diese Lücke zu schließen sucht.

Unsere Szene zeigt uns den Charakter des Fürsten von einer dritten Seite; nachdem man in Sz. 1 den Fürsten als Herrscher und als Vater kennen gelernt hat, lernt man ihn aus den Andeutungen Isabellas als Gatten kennen; in dem Verhältnis zur Gattin zeigt sich derselbe Grundzug wie in dem Verhältnis zu den Söhnen und zum Volke. Der Fürst ist eine gewaltthätige Herrschernatur, die keinen Widerstand bei Feind und Freund duldet; diesen Grundzug seines Wesens hat er auf die Söhne vererbt; doch überwuchert dieser Zug bei den Söhnen nicht den ganzen Charakter wie beim Vater.

Am Schluß der Szene verkündet der Schall kriegerischer Hörner den Einzug der Söhne: In der 1. Szene bilden die beiden Brüder den Mittelpunkt der Rede Isabellas, und ihre Ankunft wird als nahe bevorstehend in Sicht gestellt; in der 2. Szene hört man ihr Kommen; in der 3. Szene treten zunächst als ihre Vorläufer ihre Ritter auf, dann sieht man sie im Hintergrunde; im 4. Auftritt hört man zu ihnen sprechen, sie selbst aber bleiben, wenige Worte abgerechnet, stumm; erst in der 5. Szene sprechen und handeln sie. —

Einzelnes: „So teil' auch jetzt das Glück des Glücklichen." Bellermann macht darauf aufmerksam, daß sich in der Br. v. M. häufig die Hervorhebung eines Begriffs durch Nebeneinanderstellung von Wörtern desselben Stammes in zwei Gliedern desselben Satzes findet. Er führt z. B. an 121: „Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigend", 1027: „Und so erwuchs ich still am stillen Orte", 1032: „Fremd kam er mir aus einer fremden Welt." —

Sz. 3. Einen scharfen Einschnitt in die Szene macht das Erscheinen Isabellas und ihrer Söhne. — Durch die ganze Szene hindurch, besonders aber durch ihren ersten Teil zieht sich der scharfe Gegensatz der beiden Chöre: für beide ist die Lage die gleiche; beide stehen unter dem Zwange des Gottesfriedens; aber während der ältere Chor ruhig genug ist, um im Anblick seines Feindes zunächst die „prangende Halle" zu grüßen und dann in leidenschaftslosem Tone sich selbst an den beschworenen Frieden zu mahnen, erfaßt den zweiten Chor beim Anblick seines Gegners zorniger Grimm, und nur mit Mühe preßt die Erinnerung an die Strafe des Friedensbruchs die zornmütige That zurück. Der erste Chor grüßt in „weiserer Fassung" zuerst; von seinen grüßenden Worten aber finden nur die letzten, die kriegerischen Geist atmen, einen Wiederhall: „Aber treff' ich dich draußen im Freien, da mag der blutige Kampf sich erneuen, da erprobe das Eisen den Mut." Zu einem eigentlichen Gegengruß kommt es nicht. Auch von der zweiten Anrede erwecken nicht die ersten, das gemeinschaftliche Interesse hervorhebenden Worte einen Wiederhall im Herzen der jüngeren Ritter, sondern nur die von der Pflicht des Kampfes für die Herren handelnden Schlußworte. Wie beide Chöre sich vorher in dem Entschluß, draußen den Kampf zu erneuern, begegnet

waren, so stimmen sie nun im Bekenntnis dessen zusammen, was ihnen als ihre Standesehre gilt. — Von nun an fehlt das Gegenspiel des zweiten Chors gänzlich. Es sprechen nur Ritter des ersten Chors: Berengar, Manfred, Cajetan. Offenbar sind die jüngeren Ritter durch ihre Streitbegier viel zu eng mit ihrem Herrn verbunden, als daß sie Gedanken beipflichten könnten, die nur bei einem kühlen Verhältnis zwischen Herrn und Dienern möglich sind. Ohne alles Reflektieren will der jüngere Chor seinem Herrn dienen; zwischen den älteren Chor und den Fürsten schiebt sich die Reflexion.

Die Reden der drei Ritter verhalten sich wie Thesis, Antithesis und Synthesis. Die Ruhe nach dem Kampf, während dessen „das brausende Blut" die Selbstbesinnung hinderte, hat im Herzen Berengars die Reflexion über das Geschehene sich entwickeln lassen: ist es nicht Thorheit, so lautet der in ihm aufgestiegene revolutionäre Gedanke, wenn die Herren des Landes, statt in frohem Genuß leicht dahinzuleben, als Knechte eines fremden Geschlechts kämpfen, das kein Recht an den Boden des Landes besitzt? — Gegen Berengar wendet sich Manfred, nicht um das Recht, sondern um die Notwendigkeit der Fremdherrschaft zu begründen: das Land vermag seine Kinder nicht zu schützen; sie selbst vermögen's auch nicht; darum ist die Fremdherrschaft gleichsam eine Naturnotwendigkeit. (Man hat hier mit Recht auf einen psychologischen Widerspruch aufmerksam gemacht; es ist nicht wohl glaubhaft, daß ein Land, dem so kampfbereite Männer entsprießen, wie die Ritter der beiden Chöre, fremdes Joch tragen müsse.) — Nachdem Manfred seine demütigenden Worte den erhebenden Worten Berengars entgegengestellt hat, wägt Cajetan die Lebensgüter der Beherrscher und der Beherrschten gegeneinander ab und spricht den Gedanken von der ausgleichenden Gerechtigkeit der Natur aus; die fremden Eroberer erheben sich hoch in ihrer unwiderstehlichen Kraft, aber der Erhebung folgt der Fall; sie selbst, die Beherrschten, stehen in ihrer Schwäche niedrig, eben darum aber fallen sie nicht; jene herrschen, aber kommen und gehen, diese dienen, aber bleiben von Geschlecht zu Geschlecht.

Durch die Thür im Hintergrund eintretend, erscheint Isabella inmitten ihrer Söhne; es ist gleichsam eine plastische Gruppe, die sich dem Zuschauer darstellt; die Pfosten der Thür bilden einen wirkungsvoll abschließenden Rahmen. Der Eindruck des Plastischen wird noch dadurch erhöht, daß die Gruppe während der beiden Chorstrophen offenbar unbeweglich bleiben soll. So bestechend indes auf den ersten Blick diese technische Anordnung des Dichters ist, so wird ihre Wirkung doch stark beeinträchtigt: da den Zuschauer danach verlangt, die Gesinnung der Söhne gegen einander zu erfahren, so vermag er nicht ohne große Ungeduld während der beiden Chorlieder auf jene Gruppe zu schauen, die ihm gerade das nicht sagt, was er zu wissen wünscht.

Der Anblick der Mutter und ihrer Söhne stimmt beide Chöre zu dem gleichen Gruße. Der erste Chor versenkt sich alsdann in eine ästhetische Betrachtung der schönen Gruppe; er preist die in dieser Gruppe

sich darstellende Vereinigung „lieblicher Hoheit“ und „feuriger Kraft“; was sonst getrennt ist, wird hier zu höherer Einheit verbunden geschaut. Weder im Gebiete des Naturschönen, noch in dem des Kunstschönen giebt es Schöneres als eine hoheitsvolle Mutter mit ihren jugendstarken Söhnen.[1]) — Hat der erste Chor Isabella und ihre Söhne ästhetisch betrachtet, so sieht sie der zweite Chor unter dem Gesichtswinkel der Geschichte. Charakteristisch verschieden sind die hier ausgesprochenen Gedanken von den vorher durch den ersten Chor (Cajetan) vorgetragenen. Während Cajetan es mit einer gewissen Genugthuung ausspricht, daß die fremden Eroberer kommen und gehen, preist Bohemund die Fürstin, weil sie ein immer sich erneuerndes Geschlecht geboren hat; Cajetan sieht die Spur der Herrscher verrinnend im Sande verloren gehen, während das Volk sich immer von neuem gebiert; nach Rogers Anschauung hingegen „verrauschen“ Völker, während die Fürsten, vom Glanz des Nachruhms umstrahlt, der Vergessenheit entrissen sind. —

b) Szene 4 und 5.

Sz. 4. Ein greller Gegensatz besteht zwischen dem Anfang und dem Schluß der Szene: im Anfang ist Isabella erfüllt von überschwenglichem Glücksgefühl, weil sie die Versöhnung ihrer beiden Söhne sicher erhofft, am Ende ist sie tiefschmerzlich bewegt, weil sie an der Versöhnung verzweifelt. Dazwischen liegen ihre zur Versöhnung drängenden Reden, die, obwohl zunächst erfolglos, in der Fürstin eine Meisterin der Psychagogie erkennen lassen. — Unsere Szene ist durch die äußere Situation mit der Szene aus den Phönizierinnen, in der Jokaste die Söhne mit einander versöhnen will, verwandt; aber während bei Euripides die beiden Brüder als Ankläger und Verteidiger reden, und so eine eigentliche Dialogszene zustande kommt, liegt das Charakteristische unserer Szene gerade in dem hartnäckigen Schweigen der Brüder, das nur einmal unterbrochen wird. In dreimal erneutem Sturmlauf sucht Isabella die Herzen der Söhne für die Versöhnung zu erobern; allein vergebens; man durchlebt noch einmal das Martyrium des Mutterherzens mit, das Isabella bis zur Stunde Jahr um Jahr erlitten hat. —

Isabella beginnt mit einem Gebet; sie bittet die Himmelskönigin um Demut, um Bewahrung vor dem Niobe-Hochmut. Weil sie die Erklärung der Söhne, sich im väterlichen Schloß „unfeindlich“ sehen zu wollen, und das Erscheinen derselben als eine Bürgschaft für ihre ver-

[1]) „Hoch auf des Lebens Gipfel gestellt“ kann nur auf die fürstliche Stellung bezogen werden, denn nicht an sich ist die Vereinigung von Mutter und Sohn das Höchste im Gebiete des Schönen, sondern nur dann, wenn die Mutter mit Hoheit und Würde ausgestattet ist und die Söhne mit jugendlicher Kraft. — Daß der Dichter die künstlerischen Darstellungen der Mutter Maria mit dem Jesusknaben herbeizieht, ist kaum glücklich zu nennen; denn wenn auch diese Bilder ebenfalls eine hoheitsvolle Mutter zeigen, so decken sie sich doch in den anderen entscheidenden Momenten mit dem Bilde nicht, das der Zuschauer auf der Bühne sieht.

Sz. 5. Während für Sz. 4 das Fehlen der Gegenrede charakteristisch war, zeichnet sich unsere Szene umgekehrt durch eine fast gleichmäßige Zuteilung des Gesprochenen an die beiden Gegenspieler aus. Nur dreimal ist die Verszahl in der Gegenrede der Verszahl in der Rede nicht gleich. Die Eigenart der Gegenrede wird bestimmt durch den Charakter der Szene als einer Versöhnungsszene; nirgends enthält die Gegenrede einen Gegensatz oder Widerspruch, sondern eine Parallele oder eine Bestätigung oder eine Ergänzung. Bemerkenswert ist ferner, daß durch die ganze Szene hindurch Cesar der führende Teil ist; er giebt dem Wechselgespräch seine entscheidenden Wendungen. Cesar bricht zuerst das Schweigen, er ferner schickt sich an, dem Bruder etwas Gutes zu sagen; weiterhin ist er es, der sich zuerst an Beweise der edlen Sinnesweise des Bruders erinnert u. s. w. Auch äußerlich führt Cesar den Fortschritt der Handlung herbei, indem er dem Bruder „etwas näher" tritt, dann ihm die Hand hinreicht, endlich ihm die Arme öffnet. Der Anfang und das Ende unserer Szene zeigen ebenso wie in Sz. 4 einen entschiedenen Gegensatz: im Anfang stehen die Brüder, ohne einander anzusehen, entfernt von einander; am Ende halten sie sich versöhnt in den Armen. Worte des Chors eröffnen und schließen die Szene. In der vorigen Szene hatte der Chor (Cajetan) bereits die Brüder zum Frieden gemahnt, zugleich aber auch seine Ergebenheit in den Willen der Herren bekannt, falls diese Krieg beschlössen; nach Isabellas Abgang bekennt er sich besiegt und erneuert — diesmal unumwunden — seine Friedensmahnung. — Während des Wechselgesprächs vollzieht sich ein völliger Umschwung in der Anschauung, die ein Bruder vom Charakter des andern hat; entscheidend hierbei ist, daß Cesar in der Seele seines Bruders eine treue Abspiegelung seines wahren Charakters erblickt. Den Grund für die gegenseitige Verkennung sehen beide in den Zwischenträgereien der Ritter; diese Erkenntnis ruft ihnen die Äußerung der Mutter über die Treulosigkeit der Diener ins Gedächtnis zurück, und unter der Nachwirkung der mütterlichen Worte findet die Versöhnung statt. — Sehr fein wird im folgenden das Motiv der Wiedererkennung angewandt: Cesar findet in Manuels Antlitz die Züge der Mutter wieder, Manuel in Cesars Antlitz die Züge der Geliebten. — Den krönenden Abschluß der Versöhnung bringt der Ausgang der Szene; die Brüder, die früher um das väterliche Erbe blutig stritten und nie in einer Stadt weilen durften, sind entschlossen, hinfort alles gemeinsam zu besitzen und in engster Lebensgemeinschaft zu leben. Wie die Bruderfehde die Bürger der Stadt in zwei Heerlager zerriß, so vereinigt die Versöhnung der Brüder die unnatürlich Getrennten von neuem.

Einzelnes. „Ich nicht vergoß das verwandte Blut" — kann nicht auf die Zeit gehen, in der die Bruderfehde alle heiligen Bande der Natur löste (Sz. 1) und die Kämpfenden verwandtes Blut thatsächlich vergossen; das Präteritum erklärt sich vielmehr so, daß der Chor den Brudermord bereits geschehen denkt und von einem nach der That

liegenden Zeitpunkte aus spricht. Sprachlich hart bleibt „vergoß“ indes immer. —

c) Szene 6—8.

Sz. 6. Ein Bote, dessen Nahen wie auf der griechischen Bühne vorher gemeldet wird, bringt Cesar die Nachricht, die Verlorene, nach der man gesucht habe, sei aufgefunden. Glück scheint zum Glück sich zu gesellen; in Wahrheit aber bedeutet das Auffinden der Verlorenen die Vernichtung des eben erst erstandenen Glücks. — Der freudige Ausblick in die Zukunft („Wir werden uns wie Herzensfreunde lieben“ u. s. w.), der Selbstvorwurf wegen seines Wegganges, die heftige Drohrede an die Ritter und die nochmalige Umarmung des Brudes zeigen, wie tiefbeglückt Cesar durch die Versöhnung mit dem Bruder ist. Die Energie, mit der Cesar in unserer Szene seine Seele bei der Freude über die Versöhnung festhält, sticht gegen die in „sichtbarer Zerstreuung“ sich kundgebende Lauheit Manuels um so schärfer ab, als Cesars Seele plötzlich durch ein anderes Gefühl von größter Erregungsstärke bewegt worden ist. — Cesar geht ab, ohne seinem Bruder sein Geheimnis entdeckt zu haben; daß er es nicht thut, ist weder in der Situation[1]) noch in dem durchaus geraden und offenen Charakter Cesars genügend begründet. Es begegnet uns hier das erste Geheimnis aus der langen Reihe der Geheimnisse, die unentbehrliche Konstruktionsteile im Kunstbau unseres Dramas sind. (Vergl. Hoffmeister 5, 75.)

Sz. 7. Unsere Szene hat den ausgesprochenen Charakter einer Expositionsszene. In ungekünstelter Weise leitet der Dichter zur Exposition über, indem er zunächst einen Einblick in das gegenwärtige Stimmungsleben Manuels eröffnet, das seine Erklärung in der zu exponierenden Vergangenheit hat. Die Form, in der die Exposition gegeben wird, ist die vertraulicher Mitteilung Manuels an den Chor; der Meistbeteiligte erzählt teilnehmenden „Freunden“, so daß man den Ereignissen ins Herz sieht. Die Mitteilung geschieht zumeist durch längere Erzählung; nur da, wo von der Herkunft der geheimnisvollen Braut Manuels die Rede ist, setzt ein lebhaftes, stichomythisches Frage- und Antwortspiel ein. — Die der zeitlichen Abfolge der Ereignisse gemäß zunächst das Frühere, dann das Spätere bringende Exposition wird eingerahmt von dem Ausdruck der Vorempfindung, mit der Manuel dem Einzug der Braut in die fürstliche Hofburg entgegenharrt, und der Erteilung der Befehle, die dieser Einzug nötig macht.

---

[1]) Nach Düntzer (S. 95 f.) hat allerdings der Dichter auf feine Weise durch Manuels Zerstreuung und Verlangen nach Einsamkeit es zu begründen gewußt, daß der offene, dem Bruder leidenschaftlich hingegebene Cesar sein Geheimnis nicht verrate. Diese Behauptung ruht auf zwei nicht vorhandenen Voraussetzungen, einmal, daß Cesar sein Geheimnis jetzt mitteilen will, und zweitens, daß er Manuels Zerstreutheit bemerkt; letzteres ist nach Düntzers eigener Aussage nicht der Fall (S. 95).

Wie sich Manuel in der vorigen Szene dargestellt hatte, so schildert ihn der Chor im Eingang unserer Szene. Dem Bruder gegenüber war er wortkarg gewesen und wie ein Träumender, Geistesabwesender hatte er, in sich versunken, dagestanden. Beides erklärt Manuels Gegenrede: wortkarg war er, weil er nicht wie Cesar einen völligen Umschlag aus Haß in Liebe erfahren hatte; mit der Seele fern aber war er, weil er sich ganz in den Augenblick hineinempfunden hatte, in dem er sich der Geliebten als Messinas Fürst entdecken und sie in den Palast einführen würde.

Man hat die Aussage Manuels: „Ich habe keinen Haß mehr mitgebracht" im Widerspruch mit seinem Benehmen in der 5. Szene gefunden (Düntzer). Dabei übersieht man folgendes: Wohl war Manuels Haß in seiner allgewaltigen Liebe zu seiner Braut untergegangen; aber ein anderes ist, nicht mehr hassen, ein anderes, die Hand zur Versöhnung bieten; letzteres vermochte Manuel nicht über sich, weil er das versöhnliche Herz des Bruders nicht kannte (Sz. 6) und weil er zu stolz war, etwas anzubieten, was Cesar vielleicht ablehnte. —

Bisher hat Manuel von seinem Liebesglück geschwiegen; zu schweigen und „sich verborgen in sich selbst zu spinnen" liegt überhaupt in seiner Natur; zudem beseelte ihn die Angst, er möge sein Glück durch vorzeitiges Reden gefährden. Es ist tragische Ironie, daß sein Glück gerade durch sein Schweigen zu Schanden wird; vergl. II, 5: „Nur heute, Mutter, fordre nicht, den Schleier hinwegzuheben, der mein Glück bedeckt." Manuel träumt sich über die kurze Zeitspanne bis zum nächsten Morgen hinweg in eine lange Zukunft stetigen Glücks hinein; aber eben in dieser kurzen Zeit soll sein Glück plötzlich von Nacht verschlungen werden. —

In schöner Anschaulichkeit tritt der Augenblick heraus, in dem Manuel sein Glück gefunden hat; ein malerisches Situationsbild schildert uns das erste Begegnen der Liebenden; vor unseren Augen gleichsam vollzieht sich die große Peripetie im Seelenleben Manuels; es handelt sich nicht um eine langsame Umformung, sondern um eine plötzliche Umwälzung. — Hier erhebt sich ein ernstes Bedenken. Die erste Begegnung der Liebenden liegt fünf Monate zurück. In dieser Zeit hat Manuel täglich sein Stillglück gemeinsam mit der Geliebten genossen und im Zauberbann der Liebe gestanden. In dieser Zeit hat ihn weder Jagd noch Kampfspiel gereizt. Aber eben in diese Zeit fällt die blutige Bruderfehde, die nach dem Tode des Vaters ausbrach. Man ist also gezwungen, Manuel tags über im blutigen Kampfe, am Abend in zartem Liebesaustausch zu denken. Dies Nebeneinander von kriegerischem Kampfgewühl und friedlichem Stillleben ist allerdings an sich nicht unmöglich, doch ist vom Dichter eine Aufklärung darüber zu erwarten, wie eins sich mit dem andern vermittelt, um so mehr als doch wohl der Dichter den Haß Manuels gegen den Bruder nicht erst seit heute verschwunden denkt. — Die Liebe zwischen Manuel und Beatrice ist das Resultat eines Augenblicks; Manuel selbst schildert die Entstehung seiner Liebe II, 5: „Das ist der Liebe heil'ger

Götterstrahl, der in die Seele schlägt und trifft und zündet." Diese Liebe wurde nicht, sie war plötzlich da. Die Selbstbestimmung hat keinen Anteil an ihr, sie trat auf mit naturgesetzlicher Notwendigkeit. Aus der Tiefe des unbewußten Seelenlebens ist sie hervorgebrochen, wie denn auch Manuel bei der ersten Begegnung mit Beatrice ohne „Besinnungskraft", ohne Selbstbesinnung war. —

Das Verhältnis zwischen Manuel und Beatrice ist mit Heimlichkeit umgeben; beide sind ohne Vertraute gewesen; nur der „allsehende Äther" war der Zeuge „des verschwiegenen Glücks". Vor allem aber ist einer dem anderen bis zu einem gewissen Grade Geheimnis geblieben, und zwar Manuel mit Willen, Beatrice ohne ihren Willen. Im Gefühl des Glücks, als ein Fremdling und Namenloser um seiner selbst willen geliebt zu werden, hat Manuel sich das Entzücken, die Geliebte mit dem Glanz ungehoffter Größe zu erfreuen, lange aufgespart, in Vorfreude sich an der Freude der Geliebten weidend. Beatrice aber ist, „sich selber ein Geheimnis", aufgewachsen. Befremdlich und psychologisch nicht hinreichend motiviert könnte es erscheinen, wenn Manuel keinen Versuch macht, durch Befragung des alten Dieners dies Geheimnis zu lüften; indes ist zu erwägen, daß die Mitwisserschaft des Alten, die eine Folge der Befragung gewesen wäre, den sein Glück argwöhnisch hütenden Manuel um so mehr ängstigen mußte, als er die Folgen dieser Mitwisserschaft nicht übersehen konnte. Noch ein anderes kommt hinzu: Manuel fürchtet nicht allein das Fragen als solches, sondern auch die Antwort, die ihm auf sein Fragen hin zu teil werden könnte. Um der Entdeckung des seine Geliebte umgebenden Geheimnisses vorzubeugen, entführt er Beatrice aus dem Kloster und bringt sie nach Messina. Man erwartet eigentlich als Beweggrund für die Entführung nicht sowohl die Furcht vor den Enthüllungen, die bei der Änderung des Schicksals der Beatrice eintreten werden, als vielmehr diese Änderung selbst, von der das Verhältnis Manuels zu Beatrice leichthin in Mitleidenschaft gezogen werden kann. In der That scheint es auch so, als fürchte Manuel diesen Wechsel an sich („Ein jeder Wechsel schreckt den Glücklichen"), dann aber ist für ihn doch wieder die „Entdeckung" das, was er verhindern will. Die ganze Stelle ist nicht frei von Undeutlichkeit. Vergl. auch Düntzer z. d. St. — Man beachte übrigens, mit welchem Geschick der Dichter die Merkmale häuft, an denen der Zuschauer die Identität der Geliebten Manuels und der Tochter Isabellas erkennen kann. —

Man hat die Ausführlichkeit tadeln zu müssen geglaubt, mit der Manuel Anordnungen für die Toilette seiner Braut giebt; diese Ausführlichkeit entspreche nicht der Würde der Tragödie und stehe nur Menschen von gemeiner Denkungsart an (s. Hoffmeister 5, 117). In Wahrheit ist die Ausführlichkeit ein feiner dichterischer Zug, der den seelischen Zustand Manuels aufs glücklichste charakterisiert. Seine Gedanken waren im Anfang der Szene um den Augenblick gesammelt, in dem er seine Braut als eine Fürstin fürstlich in die Hofburg seiner Väter

einführen würde; jetzt erfüllen seine Seele die Vorbereitungen zu diesem feierlichen Akte. Hatte er vorher gleichsam den Gesamteindruck der im fürstlichen Schmuck strahlenden Braut genossen, so bekleidet er jetzt die Braut mit den einzelnen Teilen des Schmucks, bis „das schöne Ganze“ vollendet vor seiner Phantasie steht. Die wundersame Wandlung, die mit Manuel geschehen ist, konnte gar nicht glücklicher gezeichnet werden als durch die behagliche Sorgfalt, mit der er, der rauhe Krieger von einst, die Toilettenfrage behandelt. — Kann sonach die Art, wie Manuel seine Befehle giebt, nicht getadelt werden, so ist es hingegen ein technischer Fehler, daß er überhaupt Befehle giebt; das Erteilen der Befehle hätte nur dann einen Sinn, wenn Manuel nicht selbst in den Bazar ginge, um hier „alles zu besorgen“. Ebenso fällt störend auf, daß Manuel zunächst den ganzen Chor auffordert, ihn zu begleiten („denn auf den Bazar sollt ihr mich anjetzt begleiten“), dann aber, trotzdem der ganze Chor erklärt hat: „Es soll geschehen Herr, wie du gebietest“, zwei von den Rittern zu seiner Begleitung auserwählt. Dieser Fehler fällt um so mehr in die Augen, als er ohne alle Schwierigkeit vermieden werden konnte. —

Sz. 8. Der 8. Auftritt gehört dem Chor Manuels; vergl. II, 4. Das Thema der Chorlieder ist ein zweifaches; zunächst beschäftigt sich der Chor mit seiner Zukunft, dann mit der Zukunft seines Herrn und des gesamten Fürstenhauses. Der Übergang von der einen Gedankenreihe zur anderen („Aber nicht bloß im Wellenreiche“ u. s. w.) ist nicht eben glücklich. Dem ersten Teil des Auftritts verleiht der Dichter eine gewisse dialektische Bewegung, indem er die einzelnen Ritter die verschiedenen, teilweise einander entgegengesetzten Möglichkeiten, die Zukunft zu gestalten, erwägen läßt; vergl. das ähnliche Verfahren des Dichters I, 3. Die Situation ist für die Anstellung der Erwägungen des Chors günstig, da die Versöhnung der Brüder für die Ritter eine ganz veränderte Lage geschaffen hat, die gleichsam zur Reflexion drängt. Vor dem Chor öffnet sich der Ausblick auf eine Zukunft, die der Vergangenheit völlig entgegengesetzt ist; auf eine Zeit ohne Inhalt, ohne Gemütserregung, ohne Wechsel. — Wohl kennt der Chor die Schönheit des Friedens, den er in einem idyllischen Bilde malt, aber sein Herz hängt am Kriege, denn der Krieg gewährt ein „lebendiges Leben“ und statt eines ewigen Einerlei ein stetes Auf und Ab. Der Friede läßt den Menschen verkümmern, der Krieg entfaltet die Kraft des Menschen; das Gesetz, das im Frieden regiert, verflacht die Welt und drückt sie auf ein tiefes Niveau herab, der Krieg hebt die Menschen über sich ins Ungemeine hinein.[1]) — Doch

[1]) Vergl. Kant: Kritik der Urteilskraft § 26: „Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heilighaltung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich und macht zugleich die Denkungsart des Volkes, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war und sich mutig darunter hat behaupten können; dahingegen ein langer Frieden den bloßen Handelsgeist, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit herrschend zu machen und die Denkungsart des Volkes zu erniedrigen pflegt.“

nicht nur der Krieg bewegt das Leben, auch die Liebe; auch in der Liebe giebt es ein Fürchten und Hoffen, ohne das man das Gleichmaß der Tage nicht ertragen kann. Indes — die Möglichkeit, in einem Leben der Liebe Genüge zu finden, hat nur die Jugend, nicht das ernste Alter. — Passend legt nun der Dichter den Preis der Jagd, die ein Gleichnis der Schlachten ist, eben dem Manfred in den Mund, der das Lob des Krieges gesungen hatte. — Hatte Manfred den Krieg gerühmt, weil ihm „ein ewiges Schwanken und Schwingen und Schweben auf der steigenden, fallenden Welle des Glücks" gefiel, so weist Berengar die Genossen hinaus auf das Meer, „der Zufälle launisch Reich", in dem der Wechsel und der Umschlag als Gesetz herrscht. („Hier wird der Reiche schnell zum Armen, und der Ärmste dem Fürsten gleich.")

Ohne bei seinen Überlegungen über die eigene Zukunft zu einem Endergebnis gekommen zu sein, wendet sich der Chor zur Reflexion über das Schicksal des Fürstenhauses. Von den Ereignissen der Gegenwart, der Versöhnung der Brüder und der Entführung der Beatrice, schaut er zurück in die Vergangenheit, und die Vergangenheit giebt ihm den Augenpunkt, von dem aus er die Gegenwart und auch die Zukunft ansieht. Während Manuel und Cesar glauben, für alle Zukunft des Hasses ledig zu sein, schließt der Chor aus den schweren Thaten, die geschehen sind, auf ein Wiedererwachen des Hasses; ferner urteilt er auffällig hart über die Entführung Beatrices und das ganze Verhältnis Manuels zu seiner Geliebten. Für beide Urteile liegt die Voraussetzung nicht sowohl in den Thatsachen selbst, als vielmehr in der Vergangenheit; das Urteil über den „Klosterraub" ist darum so hart, weil er diesen in Analogie mit dem „Raube" denkt, durch den sich der Vater Manuels seine Gattin erworben hatte; er erwägt das beiden Thaten Gemeinsame, ohne den Grundunterschied zwischen denselben in Rechnung zu ziehen. Ebenso wägt der Chor die Thaten, die im Kampfe zwischen Manuel und Cesar geschehen sind, weil er den Haß der beiden gegeneinander für eine unausweichliche Notwendigkeit, für ein „Werk des Schicksalsdämons" hält, „der die Erfüllung des ahnherrlichen Fluches überwacht" (Gerlinger); („denn verflucht ward der Mutter Schoß, sie sollte den Haß und den Streit gebären"). Der Chor sieht alles, was seit jenem Tage geschehen ist, geschieht und geschehen wird, als eine Einheit an; in diesen einheitlichen Verlauf gliedert er das Einzelne ein. Den beherrschenden, durch die ganze Kette der Ereignisse hindurch wirkenden Anfang bildet der Raub, die That der verblendeten Wut mit seiner unmittelbaren Folge, dem Fluche des Ahnherrn; in allem, was seitdem geschehen ist, sieht der Chor das stille Schaffen der Rachegötter; das Ende bildet der Untergang des Herrscherhauses, die Strafe für die Missethat des Vaters. Eine Durchbrechung dieser Kette liegt völlig außer dem Gesichtskreis des Chors: „nemo contra Deum". Das böse Ende folgt so notwendig aus dem bösen Anfang, wie die böse Frucht aus der bösen Saat.

Rückblick auf den ersten Aufzug. Vergl. das bereits oben Be-

im Hause zeichnet; der Fürst ist ein echter Nachkomme des Eroberergeschlechts, das einst mit Gewalt die Herrschaft in Messina an sich gerissen hat; eine Gewaltthat ähnlich der, die Philipp von Spanien an seinem Sohne begeht, hat den Fluch über sein Haus gebracht; durch Gewaltsamkeit hat er bei seinen Lebzeiten den Untergang seines Hauses verhindert; bald nach seinem Tode soll sein Haus der rächenden Nemesis erliegen.

Von der Charakteristik aller Personen gilt die Bemerkung Humboldts in dem oben angeführten Briefe an Sch.: „Es ist unendlich bewundernswert, und ich habe es eigens studiert, mit wie wenig Zügen Sie beide Brüder so fest charakterisiert haben, daß jeder nur auf seine Weise die Zuschauer affizieren kann, ebenso die Mutter und Beatrice." — Isabella lernt man als Fürstin, als Gattin und als Mutter kennen. Nicht freiwillig ist sie Gattin des Fürsten geworden, der sie dem eigenen Vater mit Gewalt entrissen hatte; unter furchtbaren Auspizien, den grauenvollen Flüchen des Ahnherrn hatte ihre Ehe begonnen; ihr Mutterherz hat die Folgen dieser Flüche in jahrelangem Martyrium leiden müssen. Zur Trauer um Geschehenes hat sich die Furcht vor neuem Unheil gesellt. Wohl hat sie nicht wie Niobe ihre Kinder verloren, wohl besaß sie eine Tochter; aber sie besaß, als besäße sie nicht; zwar konnte sie sich zweier edler Söhne rühmen, aber die Freude an ihnen war mit dem Schmerz um sie eng verschwistert. Isabella ist eine Leidensgestalt, aber sie hat unter dem Drucke des Leidens nicht die Federkraft der Seele eingebüßt, sie ist eine Heldin des Leidens. — Als Gattin hat sie unter „dem herrischen Walten" des Gemahls gestanden, und doch ist ihr Wille nicht gebrochen. Daß sie als Fürstin bei Lebzeiten des Gemahls in Regierungssachen ihm je als mitratende Gehilfin zur Seite gestanden hat, ist ausgeschlossen; und doch besitzt sie einen klaren Blick für die politische Lage in Messina. In all dem verworrenen Streben um sie herum hat sie sich Besonnenheit (*σωφροσύνη*) bewahrt; mit ruhiger Klarheit blickt sie über der Menschen Thun und Verkehren; sie besitzt den fürstlichen Sinn einer Herrscherin. In Summa: eine Gestalt von antiker Großheit. — Von den beiden Brüdern tritt Manuel mit plastischer Deutlichkeit hervor. Vergleicht man die Charakteranlage dieses Brüderpaares mit der des thebanischen Paares, so fällt sofort ein Element auf, das letzterem völlig fehlt: die Liebesleidenschaft. Mit Recht spricht Wegener (S. 17) von einer wunderbaren Verschmelzung des Heroischen und des Sentimentalen, wie sie die griechische Tragödie nicht kenne; beide Jünglinge sind „lyrische Helden". Während das Wesen der griechischen Helden gleichsam von einem Punkte aus beherrscht wird, zeigt das seelische Leben Manuels und Cesars zwei Brennpunkte. — Lyrisch-weiche, träumerische Empfindung und kriegerisch-trotziger Sinn, zartes Fühlen und thatkräftiges Handeln liegen in der Seele Manuels nebeneinander; s. oben S. 263. — Auf eins aber sei noch besonders hingewiesen: sowohl der Haß als auch die Liebe Manuels (und wie sich später zeigen wird, auch Cesars) sind nicht „gewollt"; in

diesen Gefühlen erleiden sie Gewalt von innen heraus (s. oben S. 242 f.). Höchst bedeutsam ist es nun, daß von den beiden Brüdern nur Cesar, nicht Manuel durch eine freie Willensthat seinen Haß überwindet; Manuels Haß ist gleichsam durch einen mechanischen Vorgang beseitigt, indem er durch die Liebe verdrängt ist. Die freie That Cesars ist ein Vorspiel für die große freie That, durch die er die Kette des Geschicks wirklich zerbricht.

II. Aufzug.

Im ununterbrochenen Zuge setzt sich der Zeit nach die Handlung vom I. zum II. Aufzuge fort. Während Manuel sich dem Chore entdeckt und der Chor seine Betrachtungen anstellt (I, 7 und 8), eilt Cesar zu dem nahen Versteck Beatrices. Während der Vorgänge der ersten Szenengruppe unseres Aufzugs ist Manuel im Bazar beschäftigt. Man hat diesen für das Zustandekommen der tragischen Verwickelung sehr bedeutsamen Parallelismus der Handlungen mit Recht getadelt. Die Abwesenheit Manuels von der Geliebten, die für diese so unendlich peinvoll ist, hätte besser begründet werden müssen.

Selbst wenn man davon absieht, daß der Besuch des Bazars nach den genauen Aufträgen an die Gefährten überflüssig ist, und wenn man den Eifer Manuels, die Braut festlich zu schmücken, noch so groß denkt, so ist doch sein Fernbleiben von der in Angst sich verzehrenden Beatrice (I, 7) nicht motiviert. Vergl. auch Bellermann S. 360. —

Der Ort der Handlung ist zunächst ein Garten, an den ein Gartensaal anstößt; vergl. I, 7. Man vermißt eine nähere Angabe über diese Örtlichkeit, da man sonst die völlige Vereinsamung Beatrices nicht verstehen kann. — Szene 5 und 6 spielen in einem Zimmer des Palastes. In beiden Fällen steht die Örtlichkeit im Einklang mit den Vorgängen; der einsame Garten mit der Stimmung Beatrices, das Zimmer im Innern des Palastes mit dem familiären Charakter der Szenen.

Nach dem Ortswechsel zerfällt der II. Aufzug in zwei Szenengruppen: Sz. 1—4 und Sz. 5 und 6.

Auch der II. Aufzug ist reich an exponierenden Bestandteilen; dies gilt besonders von der zweiten Szenengruppe; aber auch in der ersten Szenengruppe dient vieles der Exposition (Sz. 1 und 2). Ein Teil der Exposition in Sz. 5 und 6 giebt die Voraussetzung für das Ereignis der 2. Szene. Bemerkenswert ist, daß in der zweiten Szenengruppe die Botschaft von etwas, was geschehen ist, das erregende Moment bildet; hier macht sich die teilweise analytische Anlage der Tragödie geltend. — Am Schluß des II. Aufzuges ist der Zuschauer über die Zusammenhänge der Ereignisse völlig im klaren; zugleich aber sieht er, wie für die handelnden Personen ein undurchdringlicher Schleier das Geheimnis der Vorgänge verdeckt. — Wenn nun gleichwohl der Zuschauer bei dem Unheimlichen dieser Heimlichkeit nicht den vollen Eindruck einer Götterhand gewinnt, die das Schicksal des fürstlichen Hauses spinnt, so

sind, nennt Schiller hier u. a. eine tiefe Stille, eine große Leere, die Einsamkeit; von der tiefen Stille sagt er, sie gebe der Einbildungskraft einen freien Spielraum und spanne die Erwartung auf etwas Furchtbares, was da kommen solle; von der Einsamkeit bemerkt er, die Idee einer großen Einsamkeit führe auch die Idee der Hilflosigkeit mit sich.

In diesem Zustande der alle Gemütsfreiheit niederdrückenden Furcht wird Beatrices Seele der Schauplatz eines Widerstreits der einander verklagenden und entschuldigenden Gedanken. Zuerst faßt sie der Schmerz, daß sie in sträflicher Flucht dem kühnen Entführer gefolgt ist; in ihrer Gewissensnot sehnt sie den Geliebten als Befreier ihrer kämpfenden Seele herbei. Aber sie bedarf gar nicht des Befreiers; ihre Seele erhebt sich in kühner Selbstbefreiung; den sie beschuldigenden Gedanken stellt sie siegreich die entschuldigenden entgegen: der Geliebte hat zuerst in ihr liebeleeres Leben Liebe hineingetragen, darum durfte sie sich ihm ergeben; die Liebe hat sie mit dämonischer Gewalt ergriffen, darum mußte sie sich ihm ergeben. Aber noch freier erhebt sich Beatrice; sie will vergessen, was hinter ihr ist, und streckt sich nach dem Glück, das vor ihr ist. Ihre vorher noch so zaghafte Seele ist jetzt ganz Entschluß; man beachte das viermalige „(ich) will". Höhe: „Ein ewig Rätsel bleiben will ich mir; ich weiß genug, ich lebe dir."

Von der Höhe der Gemütsfreiheit wird Beatrice wieder in die Tiefe der Angst durch die Enttäuschung geworfen („Horch, der lieben Stimme Schall! . . . . Der Geliebte ist es nicht"); sie wird wieder ein Raub der Furcht; und wie vorher in der geängsteten Seele ein Gefühl der Schuld Raum gewann, so auch jetzt. Die Erinnerung an die Gefahr, der sie sich heute bei ihrem Gang in die Kirche ausgesetzt hat, ruft ihr die Gefahr in Erinnerung, der sie beinahe erlegen wäre, als sie der Trauerfeier zur Ehre des Fürsten beiwohnte. Die Gefahr ging aus von einem Jüngling, dessen Blicke sie mit dämonischem Zauber umstrickten; nur dem Gegenwirken eines Gottes dankt sie es, wenn sie der allgewaltig auf sie einwirkenden Macht nicht erlegen ist. Die Schuld, deren sie sich bewußt wird, ist darin zu suchen, daß sie sich mit frevlem Mut (wie man nachmals erfährt, wider den Willen ihres Geliebten) zu jener Leichenfeier gewagt hat. Man hat das Schuldbekenntnis Beatrices außer auf diese Schuld des Thuns auch auf eine Schuld des Unterlassens bezogen; man meint nämlich, B. habe es als eine Schuld empfunden, daß sie sich nicht jenes geheimnisvollen Eindrucks erwehrt habe. Es liegt indes im Gedankengange der Stelle der zwingende Grund, nur an jene That des Ungehorsams zu denken, die ja auch in Wirklichkeit nachmals verhängnisvoll wird.

Plötzlich erschallende Stimmen bewirken einen neuen Stimmungsumschlag; B. jubelt dem Kommenden entgegen, um dann einen jähen Umschwung von jubelndem Glück in Schrecken und Schauder zu erfahren.

Am Schluß der Szene verfolge man noch einmal den Verlauf der Stimmungskurve und beachte die ungezwungene Linienführung des Dichters.

Einzelnes. „Nur einmal sah ich sie, die mich geboren" u. s. w. Es ist ein sehr feiner psychologischer Zug, wenn später unter besonderen Einflüssen das Bild der Mutter aus der Tiefe des unbewußten Seelenlebens wieder ins Licht des Bewußtseins emporgerückt wird. — „Zu Perseus' Turm hat er den Weg gefunden"; die Bezeichnung „Perseus' Turm" für den Turm, in dem Danaë Mutter des Perseus wurde, ist hart. Die mythologische Anspielung auf Andromedas Befreiung durch Perseus erscheint schief, einmal weil die Absicht fehlt, Andromeda vor irgend einer dämonischen Einwirkung zu flüchten, zweitens weil der aus der Sage herausgenommene Vergleichungspunkt („So wird ein Flügelroß es dort ereilen") in der Sage nicht den Mittelpunkt bildet. — „Denn mich trieb's mit mächt'gem Drang aus der Seele tiefsten Tiefen" u. s. w. Ebenso wie B. einem „unbezwinglichen Gelüsten" erlegen war, als sie aus dem Schutz des Klosters zur Leichenfeier des Fürsten eilte, so hat sie's mit mächtigem Drange getrieben, aus dem Schutz der Parkmauern in die nahe Kirche zu gehen; zweimal reißt sie ein unwiderstehlicher Zug aus ihrer Zufluchtsstätte zu einer kirchlichen Feier; ihr unabsichtliches Thun dient den Absichten des Unheil sinnenden Schicksals, das Cesar mit ihr zusammenführen will. —

Sz. 2, 3, 4. Gegen die 2. Szene hat man den Vorwurf psychologischer Unwahrscheinlichkeit erhoben. Man hat sowohl an dem, was Cesar thut, wie an dem, was Beatrice nicht thut, Anstoß genommen. „Ein Mensch von einiger Besinnung" könne nicht so handeln wie Cesar, der Beatrice als die Seine betrachte und dem Chor als seine Gattin vorstelle, obwohl sie ihm kein Wort erwidert habe (Bellermann S. 360 f.). Ebenso wie man Cesars Werbung mißbilligt, so tadelt man auch Beatrices Schweigen; der Dichter habe es, urteilt man, nicht wahrscheinlich genug gemacht, daß B. kein Wort finde, um den Wahn Cesars zu zerstören. Da B. ihren Verlobten so hingebend liebe, äußert Bellermann, könne sie dem Eindruck einer fremden Persönlichkeit nicht so willenlos unterliegen, daß sie kein Wort der Abwehr fände; dazu sei die Zeit zu lang und die Aufforderung zum Sprechen zu dringend (S. 362). — Bei näherer Prüfung der psychologischen Voraussetzungen, die der Dichter für unsere Szene sich selbst geschaffen hat, wird man dem Dichter gerechter werden. Zunächst die Werbung Cesars. Die Sicherheit, mit der Cesar Beatricen als die Seine ansieht, ohne ein Ja auf seine Werbung gehört zu haben, erklärt sich daraus, daß der Gedanke einer Weigerung B.s in seinem Geiste überhaupt nicht entstehen konnte. Als er einst B. zuerst sah, hatte sie seine unmittelbare Nähe geduldet (II, 5: „Als sich mein Atem mischte mit dem ihren"), seine Hand hatte in der ihrigen geruht, es war ihm gewesen, als hätten die Seelen sich geistig berührt; nur die Majestät des Ortes hatte ein kühnes Geständnis verhindert. Von seiner ersten Begegnung hat Cesar die Gewißheit mitgenommen, von B. geliebt zu

werden. Seitdem ist sie das einzige Gefühl in Cesars Herzen gewesen. Nun sieht er sie wieder, und die Freude über das Wiederfinden der Verlorenen beherrscht ihn so, daß er die doppeldeutigen stummen Zeichen der Abwehr B.s nicht richtig verstehen kann; er muß diese Zeichen um so mehr mißdeuten, als B. ihm ihre Hand nicht verweigert hat. Man bringe endlich auch noch in Anschlag, daß seiner ganzen Natur überhaupt der Gedanke, er könne einen Widerstand finden, fern lag, und daß er ein Fürstensohn war, der in B. vielleicht, ja wahrscheinlich eine Niedriggeborene zu sich emporzog und beglückte. Wenn er aber die Geliebte dem Chor sogleich als seine Gattin vorstellt, so will er durch schnelles, entscheidendes Handeln sich vor „des Dämons Neide" sichern.

Die Rechtfertigung für Cesars Thun liegt vor allem in dem, was B. unterläßt. Um so sorgfältiger ist das Unterlassen B.s zu prüfen. Ist ihr Schweigen begründet oder nicht? Die Gesichtspunkte für die Beantwortung der Frage liegen in der vorigen Szene. In dieser Szene hat der Dichter gezeigt, wie die Seele Beatrices gegen den Schrecken völlig wehrlos ist; sie selbst sagt: „mich ergreift ein schauderndes Gefühl, es schreckt mich selbst das wesenlose Schweigen"; ferner: „es stürmen alle Schrecken auf mich her"; späterhin: „mich umschlingt ein kaltes Grausen"; von ihrem Gang in die Kirche berichtet sie: „Kalt ergriff mich das Entsetzen, als ich in die nahe Kirche wagte meinen Fuß zu setzen." Vor allem aber beachte man die Schilderung ihrer ersten Begegnung mit Cesar: Seine Blicke haben sie erschreckt, und bei der bloßen Rückerinnerung durchschauert sie kaltes Grauen. Nun steht ihr Cesar wieder gegenüber; in das Herz, das sich jubelnd der Freude erschlossen hat, bricht plötzlich der Schrecken ein, plötzlich hat sie die große Gefahr vor sich, vor der sie einst nur ein Gott bewahrt hatte, und die ihr eben noch in der Erinnerung Entsetzen einflößte. Wehrlos steht sie in ihrer Verlassenheit einer dämonischen Gewalt gegenüber, gegen die sie sich nicht aufzulehnen vermag. Das, was ihr den Mund schließt, ist das Entsetzen vor der furchtbaren Gefahr, ein Opfer des Dämons zu werden; vergl. das griechische *θέλγειν*. Für dieses Entsetzen aber war ihre Seele eben jetzt mehr wie je vorbereitet, weil das Gleichgewicht ihrer Seele gestört war. Der Gang der Ereignisse sorgt dafür, daß das zuerst empfundene Entsetzen nicht weicht; nachdem B. zunächst „zitternd" dagestanden hat, jagt Cesars Bericht von ihrer Auffindung ihr „Schrecken" ein, und bei Cesars Selbstbekenntnis: „Ich bin Don Cesar" „schaudert sie zurück"; vergl. auch Sz. 3, wo die szenische Bemerkung: „Beatrice aus ihrem Schrecken erwachend" die Richtigkeit unserer psychologischen Beweisführung zeigt; noch nach Cesars Abgang wirkt seine bannende Kraft auf sie fort; erst nach den Worten des Chors erwacht sie gleichsam aus dem magnetischen Schlaf, in den sie der Schrecken versetzt hat.

Der erste, wesentlich Exposition enthaltende Teil unserer Szene schließt sich mit den Aussagen Beatrices in der 1. Szene und Cesars weiteren Geständnissen in der 5. Szene zu einer Geschichte der ersten

Begegnung der beiden zusammen. Die Art, wie der Dichter die Exposition dieses Ereignisses auf die drei Szenen verteilt, ist technisch vortrefflich. In der 1. und 2. Szene unseres Aufzugs legt der Dichter das Bild jener Begegnung in großen, raschen Zügen an, um es dann Sz. 5 mit epischer Ruhe ins Einzelne auszumalen. — Im Mittelpunkt der Szene steht die That, durch die sich Cesar Beatricen für immer verbindet; zu beachten ist der Beweggrund für Cesars Eilfertigkeit: wie Manuel aus Furcht vor „des Dämons Neid“ seine Liebe zu Beatrice verschwiegen hatte (I, 7), so will sich Cesar durch rasches Thun vor „des Dämons Neide“ verwahren. Beide Brüder forschen nicht nach der Herkunft ihrer Geliebten; Manuel nicht, weil er sein verschwiegenes Glück nicht gefährden will, Cesar nicht, weil für ihn die Herkunft ein gleichgültiger Umstand ist. Höchst charakteristisch für den Unterschied in der Natur beider Brüder ist es, daß Cesar der Geliebten seinen Stand offen bekennt, während ihn Manuel verheimlicht; vergl. auch Sz. 5. — Man hat den Dichter getadelt, weil er den Abgang Cesars nicht genügend begründe; indes scheint mir Cesars Weggehen besser begründet wie Manuels langes Fernbleiben; letzteres war eine schwer begreifliche Härte gegen Beatrice, ersteres ist eine wohl verständliche Zartheit.

Sz. 3 und 4. Ein schärferer Gegensatz wie der zwischen dem Gesang des Chors und den Worten Beatrices kann kaum gedacht werden; auf das „Heil dir“ des Chors folgt B.s „Wehe mir!“. Preist der Chor die Jungfrau glücklich, weil sie mit *glücklichen* Zeichen als eine *Glückliche* in ein *glückliches* Haus einziehe, so fühlt sich B. vom Unglück erfaßt; erhebt der Chor das fürstliche Haus, in dem das goldene Szepter vom Ahnherrn zum Enkel herabwandert, so schaudert B. vor dem „furchtbaren Geschlecht“, das sich selbst vertilgend haßt. — Bemerkenswert ist noch der Unterschied zwischen der Anschauung vom fürstlichen Hause, die der jüngere Chor hier ausspricht, und derjenigen, die der ältere Chor I, 8 ausgesprochen hat; jenem öffnet sich, nachdem sein Herr sich verlobt hat, ein Ausblick auf ein nie endendes Glück des Hauses, in dem das Szepter „in stetiger Reihe“ forterbt und die Krone der Schönheit nie entweicht; dieser verkündet das Unglück eben dieses Hauses, in dem in stetiger Reihe sich kettenartig Greuelthat an Greuelthat reiht. — *Das Chorlied des 4. Auftritts* mit seiner ruhigen Reflexion über das glückliche Los der Herrscher wirkt beruhigend auf den durch die Tragik des Geschehenen in seinem Gemüte stark erschütterten Zuschauer. Wenn von irgend einem Chorliede, so gilt von diesem, daß es „zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt“ und uns die Freiheit zurückgiebt, die leicht im Affekt untergehen kann.

b) *Szene* 5 und 6.

Sz. 5. Die 5. Szene ist eine Szene der *Enthüllungen*; die Mutter offenbart den Söhnen und die Söhne offenbaren der Mutter ein Geheimnis. *Das tragische Verhängnis* besteht darin, daß bei allen

Enthüllungen keinem der Enthüllenden eine Ahnung von der Identität der Tochter Isabellas und der Geliebten der Brüder aufgeht. Der Verlauf der Stimmung Isabellas zeigt ein Ansteigen bis zu dem Höhepunkte freudiger Glückssicherheit, auf das nachher eine Senkung zu zagender Glückshoffnung folgt. Das Niveau, von dem sich die Stimmung Isabellas noch erhebt, hat bereits eine beträchtliche Höhe, denn zu der Freude über die Heimkehr der Tochter ist die Freude über die Versöhnung der Söhne gekommen; den Gipfelpunkt erreicht die Freude durch die Kunde von den beiden Töchtern, die ihr die Söhne zuführen wollen: „Die Mutter zeige sich, die glückliche von allen Weibern, die geboren haben, die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!" Auf dieser Höhe vermag sich die Stimmung nicht zu erhalten, da Isabella in der Liebe ihrer Söhne das Walten einer unregiersam stärkeren Götterhand ahnt. — Die Stimmung des Zuschauers ist nicht ein sympathisches Mit- und Nachempfinden der Stimmung der handelnden Personen, da ihm bekannt ist, was für diese in Dunkel gehüllt ist. Die Furcht, die er für die fürstliche Familie empfindet, nimmt in unserer Szene bestimmte Gestalt an; er sieht die Richtung, aus der das Verhängnis herandroht, deutlich. — Im Spiegel des ersten Orakels sieht er die herankommende Katastrophe; das zweite Orakel kann ihn nicht irreführen, da er es bereits erfüllt weiß; er sieht aber auch den Weg, auf dem die Katastrophe naht, da die Identität der Tochter der Fürstin und der Braut Manuels und Cesars den handelnden Personen Geheimnis bleibt. Weil ihm diese Identität gewiß geworden ist, fühlt er die tragische Ironie, welche die ganze Szene durchzieht; vergl. z. B. Isabellas Worte: „Und heute werden in der Jugend Glanz drei blühende Töchter mir zur Seite stehen." Endlich ahnt der Zuschauer auch, daß die Katastrophe (wenn nicht eine ungeahnte Verzögerung eintritt) nahe bevorsteht: Isabella verkündet den Söhnen, noch „heute" würden sie die Schwester umarmen, diese aber erklären, der Mutter die Braut, „eh' dieses Tages Sonne sinkt" zuzuführen; die Spanne, in der das Schicksal der Familie sich vollziehen kann, ist mithin sehr kurz; vergl. Sz. 1: „Immer tiefer sinkt die Sonne." —

Die Gruppe: Isabella zwischen ihren Söhnen erinnert an die Gruppe im 3. und 4. Auftritt des I. Aktes; jetzt aber erst ist die Gruppe eine innere Einheit; das Fehlen der „wilden Banden" erhöht den familiären Charakter der Szene. Die Freude Isabellas über den „erwünschten, langersehnten, festlichen Tag" malt sich in der behaglichen Breite ihrer Sprechweise. —

Das Geheimnis Isabellas. Als sich Schiller im Jahre 1797 damit beschäftigt hatte, einen Tragödienstoff von der Art des Oedipus Rex aufzufinden, klagte er, das Orakel habe einen Anteil an der Tragödie, der in einer modernen Tragödie schlechterdings durch nichts zu ersetzen sei; bei der Erfindung der Fabel zur Br. v. M. ersetzte er sie indes doch und zwar durch „Traumorakel". Auffällig ist zunächst, daß Schiller zwei Traumorakel einführt. Den ersten Traum hat der Fürst, ein

„Götzendiener" legt ihn aus; sein Inhalt ist die Weissagung eines schweren Unheils, das von der Tochter des fürstlichen Paares ausgehen soll. Der zweite Traum wird der Fürstin; das Verständnis des Traums eröffnet ihr ein Mönch, „ein gottgeliebter Mann", der ebenso der Fürstin vertrauter Ratgeber ist, wie jener Magier der des Fürsten; die Auslegung sieht in der Tochter die Urheberin eines großen Heils. Scheinbar widersprechen sich beide Orakel, da sie zugleich Fluch und Segen auf das Haupt der Tochter legen (IV, 4); nach des Dichters Absicht aber sind beide zugleich wahr; denn der Chor antwortet der Fürstin, als sie beide Traumauslegungen für falsch erklärt: „Die Orakel sehen und treffen ein." — Das zweite Traumorakel giebt zu einer Reihe von Fragen Veranlassung. a) Bei einer Vergleichung von Traum und Traumdeutung fällt auf, daß beide sich nicht vollkommen decken; es ist nämlich nicht ersichtlich, aus welchem Zuge der Mönch herausgedeutet hat, die Tochter werde die Gemüter der Söhne „in heißer Liebesglut" vereinen. b) Die Deutung ist doppelsinnig; den einen Sinn hört Isabella heraus, im andern geht der Spruch thatsächlich in Erfüllung. Isabella erwartet, die Tochter werde die Herzen der streitenden Söhne mit heißer Liebe zu einander erfüllen und so vereinigen. In Wirklichkeit vereint Beatrice die streitenden Gemüter (die sonst nie in einem Gefühl eins waren) in der heißen Liebesglut zu ihr selbst und reißt sie dadurch auseinander zu todbringendem Hasse. Indes kann hierin keine Erfüllung des zweiten Orakels gesehen werden, denn nur bei dem Sinne, den Isabella aus dem Spruche des Mönches herausliest, kommt der wichtige Zug des Traumgesichts: „Und beide, Löw' und Adler legen, fromm gepaart, sich zu des Kindes Füßen nieder" zur Geltung. Der Doppelsinn beruht mithin nicht auf einer Doppelauslegung des ganzen Traumes, sondern darauf, daß einmal das Ganze, dann nur ein Teil ausgelegt wird; und zwar ist der bei der zweiten Deutung außer acht gelassene Teil der bei der ersten Deutung entscheidende. c) Für die Gestaltung der tragischen Fabel erscheint das zweite Traumgesicht nicht unbedingt nötig, da für Isabellas rettende That die Mutterliebe ein völlig zureichendes Motiv ist. Der Dichter hatte dabei zwei Wege: entweder konnte Isabella an der Wahrheit des Traumorakels von vornherein zweifeln oder sie konnte mit menschlicher Weisheit gegen den Spruch des Schicksals ankämpfen, um dann zu unterliegen. Letztere Anlage würde eine echt antike gewesen sein, der im Ödipus nahe verwandt; nur bei einem solchen Bauplan würde das Wort des Chors rechten Sinn haben: „Noch niemand entfloh dem verhängten Geschick. Und wer sich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es selber erbauend vollenden"; nur so könnte Beatrice die Mutter anklagen: „Warum dünktest du dich weiser als die Allesschauenden?" (IV, 4. Vergl. auch IV, 1). d) Durch die Einführung des zweiten Orakels fällt auch ein sehr ungünstiges Licht auf das Schicksal, denn der doppeldeutige Traum erscheint wohl eines neidischen, hämischen Dämons, aber nicht einer starken Götterhand würdig. Vergl. zu der ganzen Frage Beller-

mann, S. 342 ff. e) Das Orakel hatte der Fürstin die Tochter als Friedensstifterin bezeichnet; trotzdem hat Isabella drei Monate verstreichen lassen, ohne die Tochter aus dem Kloster herbeigeholt zu haben; sie hat „die Gottverheißene“, „des Segens Tochter“, ihrer „Hoffnung Pfand“, „des Friedens Werkzeug“ im Kloster gelassen, obwohl der Streit der Söhne immer verhängnisvoller wurde; warum? Nicht etwa weil ein leiser Zweifel an dem zweiten Traumorakel sie unsicher machte, sondern weil der unauslöschlich wütende Streit der Brüder der Versöhnung keinen Raum gegeben habe; dieser Grund ist nicht überzeugend. Isabellas Begründung kommt schließlich nur darauf hinaus, daß sie die gottgegebene Friedensstifterin nur darum ihre Mission nicht hat ausüben lassen, weil Streit bestand. Ein Zögern war um so weniger berechtigt, als die Maßlosigkeit des Streites jeden Augenblick die Katastrophe befürchten ließ. Aber weiter! Gesetzt, Isabella hätte Grund gehabt, den Augenblick abzuwarten, in dem die Brüder es ertragen konnten, sich als Brüder zu sehen, so hätte sie doch wenigstens dann, als die Söhne eingewilligt hatten, sich „unfeindlich“ zu sehen, die Schwester als Friedensmittlerin zwischen die Brüder stellen müssen; oder wenn auch das nicht, so hätte sie doch wenigstens dann, als ihre eigene Mittlerarbeit erfolglos gewesen war, statt zu verzweifeln, sich „des letzten heiligen Ankers“ ihrer Hoffnung erinnern müssen. — So ergiebt sich ein wunderliches Hysteron-Proteron: die Friedensmittlerin wird erst geholt, nachdem der Friede geschlossen ist. Wenn sie überhaupt eine Aufgabe lösen soll, so ist es also nicht das Schaffen, sondern das Erhalten des Friedens; diese Aufgabe aber ist nicht die, von der das Traumorakel spricht.

Die Geliebte der Brüder. Die Kunde, daß Manuel und Cesar noch vor dem Sinken der Sonne der Mutter die Braut zuführen wollen, hebt Isabella auf den Gipfel der Freude; „dreimal gesegnet“ nennt sie (in tragischer Ironie) den Tag, der so furchtbar enden soll; sie schaut mit zufriedenem Geist in eine ferne glückliche Zukunft ihres Geschlechts, das in seinem Mannesstamme so bald der Vergangenheit angehören soll. Der Zuschauer ahnt hinter der Höhe des Mutterglücks den tiefen Fall. —

Das Thun der Brüder in unserer Szene zeigt sie wieder im Gegensatz; Manuel, der zuerst freiwillig sein „Geheimnis“ enthüllt hatte, weigert sich der Mutter nähere Kenntnis von seiner Erwählten zu geben; der Grund für seine Weigerung ist nicht recht ersichtlich, denn die Berufung auf seine charakterologische Eigentümlichkeit genügt nicht, nachdem er seine Ritter ins Vertrauen gezogen hat. Der Zuschauer ist gerade an Stellen wie der unsrigen so empfindlich für Unzulänglichkeiten der Motivierung, weil hier das Ganze an einem Haare hängt. — Will der verschlossene Manuel nicht sagen, was er vom Namen und der Herkunft seiner Geliebten weiß, so kann der offene Cesar nichts sagen, weil er nichts weiß. — Daß es Cesars Weise nicht ist, sich wie der Bruder geheimnisvoll zu verhüllen, beweist die Offenheit, mit der er der Mutter und dem Bruder den Einblick in das innerste Heiligtum seines Herzens

gewährt. In seiner Schilderung tritt scharf „der Augenblick" heraus, in dem die Liebe allgewaltig den Jüngling ergriff. Die epische Kleinmalerei, mit der Cesar die Situation schildert, scheint durch Cesars eigene Worte: „Dies alles, Mutter, ruf' ich dir, genau beschreibend ins Gedächtnis jetzt zurück, daß du erkennest, ob zu jener Stunde ein weltlich' Wünschen mir im Herzen war" — nicht ausreichend gerechtfertigt. Die Liebe Cesars ist der Liebe Manuels wesensverwandt. Beider Liebe hat keine Vorgeschichte, denn beiden war vor dem plötzlichen Aufflammen der Liebe der Frauen Geschlecht gleichgültig; zudem war die Verfassung ihrer Seelen gerade vor dem verhängnisvollen Augenblick derart, daß man ein Aufflammen der Liebe nicht erwarten sollte; beider Seelen waren von starken Gefühlen ganz anderer Art beschlagnahmt. Mit elementarer Kraft entzündete die Liebe wie der Blitz die Seelen; wie ein Schicksal, das man dulden muß, ist sie über die Brüder gekommen; sie haben nicht gewählt, sie sind überwältigt worden. Isabella erkennt die Natur dieser Liebe, wenn sie in ihr das Walten des Verhängnisses spürt, das hier gleichsam in die Sichtbarkeit hinaustritt. — Ein feiner Unterschied besteht indes doch zwischen der Liebe Manuels und Cesars. Letztere trägt einen rein seelischen Charakter, während erstere sinnlicher geartet ist; das, was den Cesar mit magischer Gewalt ergriffen hat, war nicht der „schöne Außenschein" von Beatrices Wesen, sondern ihr tiefstes und geheimstes Leben. Manuel hingegen freut sich auch der schönen Körperlichkeit der Geliebten (I, 7).

Sz. 6. Das tragische Verhängnis, das man in Sz. 5 über der fürstlichen Familie schweben sah, ist der unglückselige Irrtum, der dieselbe Person zu drei verschiedenen macht. Es ist an sich ein Meisterzug Schillers, wenn er nun in Sz. 6 eine Situation herbeiführt, in der es scheint, als müsse die Identität wenigstens zweier jener Personen erkannt werden; das Zerfließen dieses Scheins erregt tragisches Mitleid, wie sein Entstehen tragische Spannung erweckt. Vorbedingung ist allerdings, daß das Ausbleiben der Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*) psychologisch glaubhaft ist. Das Interesse wendet sich vor allem Manuel zu. Der Name der Geraubten, Beatrice, macht ihn betroffen. An sich freilich mochte die Gleichheit des Namens nichts bedeuten, aber reimte sich nicht das, was er von Beatrices Beziehungen zu ihrer Familie wußte, mit dem, was er soeben von der Schwester gehört hatte (vergl. I, 7 und II, 5)? Den erregten Verdacht stärkt die Nachricht: „Sie ist geraubt", während ihn die Ergänzung: „Gestohlen von Korsaren" wiederum schwächen muß. Neue Nahrung für den Verdacht giebt die Erwähnung des Klosters. Das nun folgende Zwiegespräch zwischen Diego und Cesar beeinflußt Manuels Gedankenbewegung nicht, da ihn zunächst die Beschäftigung um die Mutter und dann die tiefe Zerstreuung, in die er fällt, ablenkt. Die Tiefe dieser Zerstreuung ist daraus zu sehen, daß nicht einmal Isabellas Aufruf: „Don Manuel, Don Cesar" u. s. w. sie verscheucht. Daß Manuels Sinne nicht apperzipieren, ist psychologisch aus der an-

gespannten Arbeit seiner Seele erklärt. Das, was ihn ganz hinnimmt, ist das Sinnen über die beiden Beatricen. Wäre er dem Zwiegespräch gefolgt, so würde die erste Hälfte des Inquisitoriums ihm die Identität der beiden Beatricen weniger wahrscheinlich, die zweite hingegen fast gewiß gemacht haben. Nach Cesars Abgang „erwacht" Manuel aus seiner tiefen Zerstreuung, seine Seele ist beunruhigt, und er fragt nach der Zeit des Verschwindens der Beatrice. Jetzt wird der Punkt erreicht, an dem das Erkennen unausbleiblich scheint. Manuel fragt die Mutter: „In welcher Gegend hielt'st du sie verborgen?" Trotz zweimaliger Unterbrechung spricht er die Frage aus. Isabellas Antwort: „Verborgener nicht war sie im Schoß der Erde" hat man dem Dichter als etwas Widersinniges in Rechnung gestellt. Bellermann z. B. spitzt seinen Vorwurf dahin zu, der Dichter habe sich in eine Situation gebracht, wo alles andere als die Antwort, die seine Tragödie zerstöre, der Natur zuwiderlaufe; der Mutter müsse alles daran liegen, den Sohn sachgemäß zu unterrichten, und nur der Dichter habe das Bedürfnis, ihn zu hintergehen. Voraussetzung bei diesem Vorwurf ist es, daß Isabella die Zweckmäßigkeit der Frage erkennt. Diese Voraussetzung aber trifft nicht zu; vielmehr erscheint die Frage ihr so unzweckmäßig wie möglich, weil sie den Aufbruch Manuels verzögert. Isabella erkennt die Zweckmäßigkeit nicht, weil sie Beatrice von Seeräubern geraubt wähnt, deren Schiff längst das Weite gesucht hat, und weil doch immerhin einige Besonnenheit dazu gehört, die Notwendigkeit eines Nachspürens an Beatrices bisherigem Aufenthalte zu erkennen; diese Besonnenheit kann man von einem Weibe nicht erwarten, am wenigsten in einem Augenblick, in dem sie von dem einen Wunsche beseelt ist, ihren Befehl erfüllt zu sehen: „Ergreift die Waffen! Rüstet Schiffe aus! Durchforscht die ganze Küste!" Ihre Antwort ist knapp; sie zeigt, wie wenig sie die Zweckmäßigkeit von Manuels Frage ahnt. — Noch seltsamer wie Isabellas Antwort hat man es gefunden, daß Manuel sich bei Isabellas Antwort beruhigt (Bellermann S. 364 f.). Indes ist es ohne Zweifel berechtigt, wenn er zunächst Diego das Wort nicht abschneidet und seine Frage erneuert; denn nach Diegos Worten: „O, jetzt (!) ergreift mich plötzlich bange Furcht" darf er eine Antwort auf seine Frage erwarten; nachher aber lenkt ihn der Bericht Diegos auf ein neues „Zeichen" ab. Nach der Erzählung Diegos atmet Manuel „erleichtert" auf, aber nur um bald wieder den Qualen des Zweifels zu verfallen. Dem Gefühl der Erleichterung ging ein Gefühl bedrückender Angst voraus, denn auch seine Geliebte hatte gebeten, der Trauerfeier anwohnen zu dürfen. Nur das blinde Zutrauen zu Beatrice läßt allenfalls verstehen, wie er einen Augenblick aufatmen kann; die weitere Erklärung Diegos, die auf die geheimnisvoll mächtige „Stimme der Natur", „die Macht des Blutes" hinweist, hört Manuel nicht mehr, da ihn der Streit der Gedanken in seinem Geist von dem Gespräch zwischen Isabella und Diego ablenkt. Er eilt davon, um sich bei Beatrice Gewißheit zu verschaffen. Daß Manuel nicht den nächsten

Weg zur Gewißheit einschlägt, d. h. daß er seine Frage nach dem Aufenthaltsort der Schwester nicht erneuert, läßt sich psychologisch aus dem Zustande höchster Benommenheit und Befangenheit erklären, die verhindert, daß Manuel, einmal von dieser Frage abgelenkt, und vielleicht schon auf eine andere Frage hingelenkt, zu jener ersten zurückkehrt.

Fast unmittelbar nach dem Bericht Diegos erscheint Cesar wieder auf der Bühne; wäre er wenige Augenblicke eher erschienen, so hätte er in der Schwester die Braut erkannt. Kurz nach Manuels Abgang schildert Isabella das Kloster, in dem sie Beatrice verborgen gehalten hat; wäre Manuel wenige Augenblicke später gegangen, so hätte er das erhalten, an dem auch er in der Schwester die Braut erkannt haben würde.

Die Abgänge der beiden Brüder erscheinen dann hinreichend motiviert, wenn man in dem Charakter Manuels den Zug der Unbesonnenheit, den der Dichter stark ausgeprägt hat, und im Charakter Cesars „des Eifers heftige Begier“ berücksichtigt. Trotzdem bleibt bei dem Zuschauer ein Mißbehagen zurück; diese beiden Abgänge sind wichtige Glieder in der tragischen Verkettung der Ereignisse; für die folgenschwere Bedeutung aber, die sie im Gang der Handlung haben, erscheinen sie als zu kleinliche Mittel in der Hand des Schicksals; das Schicksal macht in unserer Szene den Eindruck eines sorgfältig über die Auf- und Abgänge der handelnden Personen wachenden Theaterregisseurs. —

Im Geiste folgt der Zuschauer dem abgehenden, zu seiner Braut eilenden Cesar; er ahnt den Zusammenstoß, der durch das Zusammentreffen der Brüder droht. — Den letzten Eindruck empfängt er von der Fürstin, deren Glückssicherheit so schnell gewichen ist, und die in dem Verschwinden der Tochter ebenso wie in der Liebe der Söhne Schicksalswalten spürt.

Rückblick auf den II. Aufzug. Der II. Aufzug hat bis unmittelbar vor die Katastrophe geführt, die der Zuschauer bereits in ahnungsvollem Grauen vorwegnimmt. Beide Brüder lieben Beatrice und zwar mit einer dämonisch-leidenschaftlichen Liebe, die zur Wut werden muß, wenn sie auf Widerstand stößt. Allerdings scheint ja der tragische Knoten sich jeden Augenblick lösen zu können, indem die Brüder in der Braut die Schwester erkennen; ist doch Manuel bereits auf dem Wege, um die entscheidende Frage zu thun. Gleichwohl kommt man von dem Gefühl der Unabwendbarkeit der Katastrophe nicht los, weil man nur zu oft stillschweigend und ausdrücklich an das unsichtbare Schaffen des Schicksals gemahnt wird; war es im I. Aufzuge der ältere Chor, so ist es im II. Aufzuge Isabella, die in der sichtbaren Handlung das Walten höherer Mächte sieht. Erfolgen muß die Wiedererkennung und zwar bald; man ahnt, daß sie zu spät erfolgen wird.

Das Walten des Schicksals spürt man am deutlichsten, da wo das Herz, um mit Wallenstein zu reden, sein gebieterischer Vollzieher ist, wo es geheimnisvoll in den Tiefen der Seele bildet und webt und die Geburt der Dinge in den Tiefen des Gemüts beherrscht (s. Wallen-

steins Tod I, 1). Als Schicksalswerk ist vor allem die Liebe Beatrices zu Manuel und die Liebe Cesars zu Beatrice erkennbar. Die Entstehungsgeschichte der Liebe in beiden Fällen bezeugt den dämonischen Ursprung. Die Liebe Beatrices und Cesars trägt also denselben Charakter, wie die Liebe Manuels (I, 7), den Charakter der Naturnotwendigkeit. — Als Schicksalswerk erkenntlich ist auch jener „mächt'ge Drang" aus der Seele tiefsten Tiefen, der Isabella in die nahe Kirche zog, ebenso das „unbezwingliche Gelüsten", das sie an der Leichenfeier des Fürsten teilnehmen ließ (III, 3). — In den unwiderstehlichen, zwingenden Herzensregungen wirkt das Schicksal, das als eine transscendente Macht zu denken ist, wunderhaft in die Seelen der Handelnden und damit in den Gang der Handlung ein; ebenso war der Haß der Brüder als eine Wunderwirkung des Schicksals zu denken. Endlich ist noch an die Träume zu erinnern, die gleichfalls auf ein Hereinwirken des Schicksals in das Seelenleben zurückzuführen sind. Das Schicksal setzt so die entscheidenden Anfänge der Gesamthandlung; in einem Falle greift es auch entscheidend ein, um den Fortgang der Handlung zu bewirken (II, 1). Es ist ganz wider die Absicht des Dichters, wenn man für jene seelischen Vorgänge eine natürliche Entstehung suchen will; sie sind Wunderwirkungen, für die in der seelischen Organisation der zureichende Grund nicht zu finden ist. Vergl. Wegweiser, III. Abt. S. 142, 217. — Abgesehen von diesen seelischen Wundern geht alles seinen natürlichen Gang: Schweigen und Reden, Kommen und Gehen, Lassen und Thun ist psychologisch vermittelt; das Schicksal bedarf eines ausdrücklichen Eingreifens nicht, weil der natürliche, ursächlich verkettete Gang der Dinge von selbst zu dem vom Schicksal gewollten Ausgang führt. So ist das tragische Geschick der fürstlichen Familie das Resultat natürlicher und übernatürlicher Ursachen zugleich. Unter die natürlichen Ursachen ist vor allem die Charakteranlage der Geschwister zu rechnen, aus der es sich z. B. erklärt, daß Beatrice willen- und wortlos die Werbung Cesars über sich ergehen läßt, und daß Manuel trotz so deutlicher Anzeichen die Braut nicht als Schwester erkennt.

Charakteristisch für die Br. v. M. ist das Fehlen eines Gegenspiels der Personen gegen einander (S. 241); die ganze Gestaltung unseres Aufzugs beweist es, denn keine Szene zeigt ein dramatisches Gegeneinander der Handelnden. Der Kampf, der in der Br. v. M. ausgefochten wird, ist der Kampf mit dem Schicksal; Träger dieses Kampfes sind Isabella und Cesar. Die Rettung Beatrices allerdings darf nicht unter den Gesichtspunkt: Kampf mit dem Schicksal gebracht werden, da die Rettung vor allem durch das Traumorakel motiviert wird (s. oben S. 276). Was Isabella an Thatkraft und Strenge gegen das eigene Herz aufwendet, um die Gerettete sich zu erhalten (II, 5), thut sie nach Götterspruch. Indem der Dichter das zweite Traumorakel einführte und Isabella an das erste Traumorakel nicht glauben ließ, benahm er sich die Möglichkeit, Isabella in einem Kampfe gegen eine Schicksalsbestimmung

zu zeigen. Isabella kämpft nicht gegen das Schicksal, sondern gegen den tyrannischen Willen des Gatten. — Anders geartet ist das Ankämpfen Isabellas gegen den aus unbekannt verhängnisvollem Samen aufgegangenen Haß ihrer Söhne; hier kämpft sie wirklich mit dem Schicksal. Sonderbar nur, daß sie in der Zeit des heftigsten Bruderkampfes das durch den Traum ihr so nahe gelegte Mittel der Versöhnung, die Herbeiholung der Tochter, nicht angewendet hat (s. o.) — Der Schluß der 5. Szene zeigt Isabella in völliger Resignation; sie unterwirft sich der unregiersam stärkern Götterhand; während sie den Kampf mit dem dämonischen Hasse aufgenommen hat, resigniert sie gegenüber der dämonischen Liebe; am Schluß der 6. Szene ist sie ohne „des Glückes Pfand", ohne den Anker der Hoffnung, ohne die Waffe gegen den Neid des Schicksals. —

Unter den handelnden Personen ist Beatrice in den Vordergrund gerückt. Zwischen ihr und der Thekla im Wallenstein besteht eine auffallende Familienähnlichkeit; nur ist sie aus noch weicherem Holze geschnitten wie diese. Beide haben fern von den Eltern in „der stillen Freistatt" des Klosters Jahre ruhigen Glücks verlebt, beide unterliegen der Zauberwirkung der Liebe und genießen beseligendes Liebesglück. Beide werden in jähem Übergange aus ihrem Liebesglück herausgerissen und müssen Zeugen des Untergangs ihres Hauses sein. Vergl. Wegweiser, II. Abt. S. 248 f. Ebenso wie Thekla ist Beatrice eine zum Leiden bestimmte Gestalt, ein Bild des Rührenden, ein Opfer des Schicksals. Dem Parallelismus des Geschicks entspricht der Parallelismus der Gemütslage in einem entscheidenden Punkte: beide sind den dämonischen Einwirkungen des Schicksals gegenüber rein duldend, mögen sie von außen oder von innen kommen; die Liebe beider ist Schicksalswerk, und beide sind der sie bannenden und sie ins Verderben ziehenden Schicksalsmacht gegenüber wehrlos. Vergl. Wegweiser a. a. O. S. 329. Der Unterschied der beiden Frauengestalten liegt in der Sphäre des Willens: während B. nie über die Passivität sich erhebt, wird Thekla eine Heldin, die den „festen Willen", „den unbezwinglichen in ihrer Brust" kennen lernt und sich stark fühlt, „an das Höchste alles zu setzen", die dem Willen des Vaters den eigenen Willen entgegensetzt. Die „Schicksalstragödie", die Br. v. M., hat für einen solchen Konflikt keinen Raum.

Zum Schluß sei noch erinnert, daß gerade der II. wie bereits der I. Aufzug der Br. v. M. die Bemerkungen bestätigt, die Lessing mit Anlehnung an Diderot im 48. und 49. Stück der Hamburgischen Dramaturgie macht. Diderot fordert, für den Zuschauer müsse alles, was auf der Bühne vorgehe, klar sein; nach Diderot soll der Zuschauer der Vertraute einer jeden Person sein, der da weiß, was vorgeht, was vorgegangen ist, und auch, was vorgehen wird. „Meinetwegen," ruft er aus, „mögen die Personen alle einander nicht kennen, wenn sie nur der Zuschauer alle kennt." Er mahnt, man möge die tragischen Personen den Knoten schürzen lassen, ohne daß sie es wissen; für dieselben müsse

alles undurchdringlich sein; ohne daß sie es merkten, müsse man sie der Auflösung immer näher und näher bringen. Von diesem Verfahren verspricht sich Diderot die stärksten tragischen Eindrücke; denn bei demselben sehe der Zuschauer, wie sich die Wetterwolken, aus denen der Strahl zucken werde, zusammenziehen, und er erwarte schon lange vorher den Schlag. Wenn der Zuschauer fühle, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, falls sich die Personen kennten, so werde er das stärkste Interesse empfinden. „Alsdann nun," sagt er, „werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen (sc. den Personen) werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann." Lessing aber sieht einen der Gründe, weshalb Aristoteles den Euripides den tragischsten Dichter nennt, darin, daß er das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeige, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit davon entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Belege für diese Anschauungen bietet der II. Aufzug in großer Fülle. Wie werden z. B. in Sz. 2 alle Arten des Mitleids, mitleidende Furcht, mitleidender Schrecken, mitleidende Angst, mitleidende Verzweiflung in uns erregt, weil wir Beatrice aus ihrem Selbstgespräch kennen und weil wir ganz anders noch als B. selbst das Tragische des Vorgangs durchschauen! Vor allem ist der Dichter häufig in der Lage, das Kunstmittel der tragischen Ironie zu verwenden (s. besonders die Bemerkungen zur 5. Szene). —

III. Aufzug.

Vorblick. In jedem der drei ersten Aufzüge gehen Personen ab, um sich auf den Schauplatz des nächsten Aufzugs zu begeben; ehe sie aber auftreten, spielt sich hier eine Handlung ab, der sie dann eine entscheidende Wendung geben. Da der Zuschauer weiß, daß sie erscheinen werden, so ist er während der Eingangshandlungen auf ihr Erscheinen scharf gespannt; die Affekte der Furcht und des Mitleids werden durch das Vorausahnen und Vorausempfinden der Folgen ihres Auftretens energisch erregt. Im II. Aufzug gehen so zwei Personen hintereinander ab, im III. die beiden Chöre. So verdoppelt sich die Wirkung des vom Dichter angewandten Kunstgriffs.

Das Ziel, auf das hin die ganze Tragödie angelegt ist, kann bei dem pathetischen Charakter derselben nur der freiwillige Sühneopfertod Cesars sein; das Ziel der Handlung in unserem Aufzuge ist die That, die Cesar nachmals durch seinen Tod büßt. Diese That, die Ermordung Manuels durch Cesar, ist das Endergebnis einer langen Reihe von Ereignissen. Nicht zufällig ist gerade diese That das Ergebnis, denn sie ist vom Schicksal gewollt; was dieser That vorausgeht, ist auf sie hin planmäßig angelegt. Die Geschehnisse von dem Fluche des Ahnherrn an bis zu Manuels Ermordung sind eine einzige Einheit, die

den Strudel" „des Schlangenhasses" der feindlichen Brüder gerissen hat (II, 3). Sein Trost: „Wir sind versöhnt" verfängt nicht bei ihr. — Nun endlich sucht M. seiner Zweifel ledig zu werden; er fragt B. nach ihrer Mutter, und in der That erkennt er in dem Bilde, das diese aus wiederaufsteigender Erinnerung zeichnet, die eigene Mutter. Aber immer noch ist ihm das Schreckliche nicht gewiß. Als B. davor schaudert, zu seiner Mutter gebracht zu werden, fragt er: „Ist meine Mutter keine Fremde dir?" — Die Erregung der Szene wird noch gesteigert durch das Erscheinen Cesars hinter der Szene; ein Zug technischer Meisterschaft! Weil der Zuschauer Cesar nahe weiß, verfolgt er mit doppeltängstlicher Spannung den Vorgang auf der Bühne. Scheint doch das Hereinbrechen der Katastrophe davon abzuhängen, ob Manuel Beatrice noch im letzten Augenblick erkennt: B. erkennt Cesar an der Stimme; M. stutzt, aber er selbst beantwortet alsbald seine Frage: „Erkennst du diese Stimme?" mit Nein. Endlich, endlich, als auch die (in tragischer Ironie) nachdrücklich gegebene Versicherung: „Wir sind versöhnte Brüder!" die Angst B.s nicht bannt, schlägt der Blitz der Erkennung ein. — Das Verhängnis scheint abgewandt; der Haß Cesars scheint nicht mehr aufflammen zu können.

Szene 4.

Es ist eine furchtbare tragische Ironie, wenn nun in Szene 4 die in Wirklichkeit nicht mehr vorhandene Liebe Manuels zu B. die Ursache seines Todes wird; ein bloßer Schein verursacht die furchtbare Entladung des Hasses. In einem Augenblick ist die Liebe Cesars zu B. in Wut gegen den Bruder umgeschlagen; er wähnt einer Stimme Gottes zu folgen, wenn er den Bruder, „die falsche Schlangenseele", tötet. Und auch, nachdem sie geschehen, verändert die That ihr Antlitz nicht: Cesar weiß sich als Werkzeug eines höheren Richters. — Die Weherufe des Chors fertigt er kurz ab, giebt gemessenen Befehl und eilt zur Rettung der Schwester. Er ist mit der That fertig, kein Gedanke reuevoller Rückschau dringt in seine Seele; seine Thatkraft ist keinen Augenblick durch das Geschehene gelähmt. Sittlich beurteilt ist Cesars That, obwohl in letzter Linie ein Werk des Schicksals, doch eine That, die ihren Thäter mit der vollen sittlichen Verantwortlichkeit belastet. Nicht unmittelbar ist sie ein Werk des Schicksals, weil das Schicksal nur den Anfang des Bruderhasses gesetzt hat, die furchtbare Anhäufung von Haß aber eine Folge der einzelnen aus Haß hervorgegangenen Thaten ist, von denen jede Haß auf Haß gehäuft hat. Daß nun trotzdem Cesar voll verantwortlich ist, versteht sich für eine Philosophie von selbst, die in dem Willen ein übersinnliches Vermögen anerkennt, das die Herrschaft über jeden Affekt sichert, und sei er dämonischer Abkunft.

Szene 5.

Die Gruppe, die sich nach dem Abgange des jüngeren Chores bildet, ist darum von so großer Wirkung, weil die Brautgeschenke in den

Händen der Knaben und der festliche Schmuck der Ritter in grellem Kontraste zu dem Leichnam stehen, der den Mittelpunkt der gesamten Gruppe bildet; sie erinnern an das hohe Lebensglück, dem sich Manuel in menschlicher Kurzsicht so nahe wähnte, und das nun für immer dahin ist. — Der Chor, der im Beginn unseres Aufzugs als „wirkliche Person" und als „blinde Menge" mithandelt, steht in der Szene auf der Höhe seiner Aufgabe. Nachdem der Zuschauer bisher, ohne zur Besinnung kommen zu können, von den sich fast überhastenden Ereignissen mit fortgerissen ist, erhebt ihn der Chor, der nun ganz ideale Person ist, auf die überschauende Höhe der Reflexion und der geklärten Empfindung; er gewinnt einen Standort über den Rührungen, die er erleidet. — In schicklicher Weise überträgt in unserer Szene der Dichter nur dem älteren Chore das Choramt. Er steht Manuel nahe genug, um sich nicht durch störende Zwischengedanken von dem Durchempfinden des tragischen Ereignisses ablenken zu lassen, und fern genug, um sich über die Empfindung zur Reflexion erheben zu können. — Die Betrachtung des Chors weilt nach einer Eingangsstrophe zunächst bei dem Ermordeten, um dann nach einer Übergangsstrophe zu dem Mörder überzugehn; sie hat zunächst den Charakter wehmütiger Rückschau, dann den strafekündender Vorschau. Die Eingangsstrophe bringt eine Reflexion des Chors über sein eigenes Empfinden. Bedeutsam ist es dann, wenn der Chor mit keinem Worte in dem Gefallenen den Fürsten und Herrn beklagt, sondern nur den „holden Jüngling", der in der Blütezeit seines Lebens dahingerafft ist, und den Bräutigam, der an „der Schwelle der bräutlichen Kammer" dahinmußte. Vergl. I, 3. Hat bisher der furchtbare Widerspruch, daß der sterben mußte, der gleichsam ein Anrecht auf das Leben besaß, die Empfindung des Chors beherrscht, so ergreift ihn nun der Widerspruch, daß an dem Tage der Versöhnung des Bruderpaares der eine Bruder den andern mordet. Es ist echt chormäßig, wenn der Chor von dieser Einzelthatsache zu der allgemeinen Wahrheit aufsteigt: „Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe, die der Mensch, der vergängliche, baut?" — In der Übergangsstrophe findet der Schmerz des Chors einen bezeichnenden Ausdruck in der Verfluchung der Cypresse; vergl. die Verwünschung der Berge von Gilboa 2. Samuelis 1, V. 21. — Wie der Chor bereits am Ausgang des I. Aufzugs den Blick auf die im stillen schaffenden Rachegötter lenkte, so schaut er auch jetzt das geheime Walten der Erinnyen; und wiederum erhebt er sich zur Höhe der allgemeinen Betrachtung, indem er das große Gesetz ausspricht: „Die Zeit ist eine blühende Flur, ein großes Lebendiges ist die Natur, und alles ist Frucht und alles ist Samen." Die gleichfalls wie das vorige Strophenpaar mit einem Weheruf eingeleitete Schlußstrophe zeigt den umgekehrten Gang der Betrachtung: der allgemeine Satz: „Ein anderes Antlitz, eh' sie geschehen, ein anderes zeigt die vollbrachte That" wird vom Dichter durch das Beispiel des Orestes beleuchtet. —

Rückblick auf den III. Aufzug. Die Bemerkung Humboldts, Sch. habe die beiden Brüder so scharf gezeichnet, daß jeder nur auf seine Weise den

Zuschauer affiziere, bestätigt sich auch im III. Aufzuge. Schaut man auf das gesamte Material zurück, aus dem eine Charakteristik Manuels gewonnen werden kann, so ordnet sich eine Reihe von Thatsachen zusammen, in denen gleichmäßig eine große Empfänglichkeit für Affekte und zugleich ein starkes Zurücktreten des Intellekts bei heftigen Gemütsbewegungen sich ausspricht. Manuel ist ein Raub der Eindrücke; die Freiheit des Intellekts geht ihm im Sturm der Affekte verloren, so daß er unbesonnen handelt. Bedeutsam ist z. B., daß ihm erst der Bruder den Schleier von dem Gefühl aufhebt, das ihn dunkel beseelt hat (II, 5); seine Liebe zu Beatrice ist ihm nie Gegenstand reflektierender Selbstbeobachtung geworden. Und weiter: geht ihm hier das Selbstbewußtsein ab, so bekundet er I, 7 selbst, daß die Gewalt der Gefühlserregung ihm bei der ersten Begegnung mit Beatrice das Bewußtsein, „die Besinnungskraft", raubte. Ist er im Banne eines Gefühls, so läßt er sich von dem, was um ihn geschieht, nicht ablenken; er ist dann so sehr in sich, daß die Welt um ihn versinkt; so spricht er I, 6 „mit sichtbarer Zerstreuung" und so erwacht er II, 6 aus einer „tiefen Zerstreuung". Bei einem solchen Charakter ist vieles natürlich, was bei einem Menschen unnatürlich ist, der nicht völlig in ein Gefühl versinkt oder doch bald zur besonnenen Umschau und Überschau wieder auftaucht. Als besonnener Mensch würde Manuel die furchtbare Gefahr erkannt haben, die ihm durch den hereinstürmenden Cesar drohte; so aber wird er im Zustande völliger Benommenheit und Versunkenheit von dem Todesstreich getroffen. — Aus derselben Wurzel, wie der Hang zu unbewußter und ungewollter Versunkenheit stammt die Neigung Manuels, sich in sich selbst verborgen zu spinnen und sein Gefühl wie seinen Ratschluß „im unzugangbar fest verschlossenen Gemüt zu bewahren." — Ein solcher Charakter war ganz dazu geschaffen, dem Schicksal als Werkzeug für seine Pläne zu dienen.

Soll die Kette des Schicksals durch eine freie That durchbrochen werden, so kann nur Cesar diese That vollbringen. Cesar ist ebenso wie Manuel starken Gefühlserregungen offen; aber er verliert sich nicht in sie; die Kunde, daß Beatrice wieder aufgefunden sei, erregt sein Gemüt aufs tiefste, aber er ist besonnen genug, ehe er geht, die Ritter ernstlich zu verwarnen (I, 6); als er dann Beatrice gegenüber steht, versinkt er nicht in das Gefühl des wiedergewonnenen Besitzes, sondern trifft besonnen Veranstaltung, den Besitz sich zu sichern. Den deutlichsten Beweis für seine Besonnenheit giebt sein Benehmen in der 4. Szene des III. Auftritts. Wohl faßt ihn namenloser Haß beim Anblick seines Bruders, aber seine That ist nicht eine unmittelbare Auswirkung dieses Hasses; vor der That spricht er Worte, in denen er seine Klarheit über den Beweggrund zu der That bekundet. Dazu stimmt es, wenn er auch nach der That besonnene Ruhe bewahrt. Sein Intellekt verliert auch bei den heftigsten Gemütserschütterungen seine Freiheit nicht. — Wie es Manuels Weise war, sich geheimnisvoll zu verhüllen, so trägt Cesar sein Gemüt offen (II, 5); diese Offenheit wird er auch bekunden, wenn er

den Todesentschluß gefaßt hat. Cesar besitzt die Freiheit, um zu erkennen, was er thun muß, um zu bekennen, was er beschlossen hat, um zu vollbringen, was er bekannt hat. —

IV. Aufzug.

Vorblick. Der Ort der Handlung ist derselbe wie im I. Aufzuge; nur wird der Eindruck der Örtlichkeit durch den Wechsel in der Beleuchtung verändert; es ist der Abend des Tages, der für die fürstliche Familie so viel Glück in sich zu bergen schien. Bedeutsam ist für den Gang der Handlung, daß in der letzten Szene die Perspektive auf die Kapelle eröffnet wird. — Der Schwerpunkt des Aufzugs liegt in dem Sühnetode Cesars; diese That giebt dem IV. Aufzuge und dem ganzen Trauerspiele den Charakter; denn in dieser That ist das Wesensmerkmal der pathetischen Tragödie im Schillerschen Sinne enthalten. — Demgemäß liegt der Höhepunkt des Aufzugs da, wo in der Seele Cesars die Erkenntnis seiner Schuld und damit der Entschluß, seine That zu sühnen, geboren wird; also in den Worten: „Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester, so bin ich schuldig einer Greuelthat, die keine Reu' und Büßung kann versöhnen.“ Diese Erkenntnis, mit welcher der Entschluß zur That gegeben ist, folgt von selbst aus der Enthüllung, daß seine Geliebte seine Schwester ist. — Die tragische Wende fällt in die I. Szenengruppe des Aufzugs hinein: Sz. 1—7. Charakteristisch für diese Gruppe ist es, daß sich in ihr die endlichen Enthüllungen vollziehen; nach einander erfahren Beatrice, Cesar, Isabella die volle Wahrheit; bei Beatrice und Cesar fällt der Schleier des Geheimnisses auf einen Ruck, bei Isabella nach und nach. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Fürstin; in der 3. Szene wird die Teilnahme vorübergehend auf Beatrice hingelenkt, in der 5. Szene wendet sie sich mit gleicher Stärke der Mutter und dem Sohne zu, um dann in der 6. Szene auf diesen vereinigt zu werden. — Schon hier sei auf das rhythmische Gesetz aufmerksam gemacht, nach dem die Bewegungen in der Seele Isabellas verlaufen; es ist ein gleichmäßiger Wechsel zwischen erhebenden und niederdrückenden Gefühlen, zwischen Lust- und Unlustgefühlen zu beobachten. Den Ausgang bildet ein aus Lust und Unlust gemischtes Gefühl; die Nachricht, daß Manuel die Schwester gefunden habe, hebt die Unlust vorübergehend auf; das Thun des Mönches bringt das Gefühl wieder in die Schwebe von Lust und Unlust. Die Ankunft der Tochter bedeutet einen schnellen Stimmungsaufschwung; ihr Anblick drückt die Stimmung sofort wieder herab. Das Erwachen Beatrices aus der Ohnmacht erzeugt das Hochgefühl des Mutterglücks und zugleich der Glückssicherheit („das Schicksal ist befriedigt“). Aus dieser Höhe wird sie durch die furchtbare Wirklichkeit in die Tiefe des größten Schmerzgefühls herabgerissen: sie muß ihren getöteten Sohn schauen. Indes so tief der Schmerz ist, die Fürstin sinkt in demselben nicht unter, sondern erhebt sich in starkem Affekt zum Hohn gegen den Glauben an die Götter. Diesem Gefühle von kraftvoller

Entschiedenheit folgt im Anfang des 5. Auftritts wieder eine tiefe Schmerzergriffenheit. Die Empfindung Isabellas, im Besitz Cesars und Beatrices noch reich zu sein, bezeichnet eine neue Höhe in der Wellenlinie der Gefühlsbewegung. Nun der furchtbare Sturz durch die letzte Enthüllung; aber auch ihm folgt eine neue Erhebung; die Fürstin erhebt sich zu prometheischem Gottestrotz und behauptet sich stolz in dem Bewußtsein, alles schuldlos zu erleiden.

Die Anordnung der I. Szenengruppe ist folgende: Szene 1 und 2 sind Eingangsszenen, die in die Haupthandlung (Sz. 3—5) einführen. Szene 2 enthält die Quelle eines neuen Mißverständnisses, das die endliche Enthüllung des Geheimnisses für Isabella verzögert. Das Kernstück des Aufzugs bilden die Szenen 3, 4 und 5: Beatrice, Manuel und Cesar sind es, die nach einander in den Gesichtskreis der Mutter kommen und sie mit immer steigender Deutlichkeit das unheimliche Geheimnis erkennen lassen. — Zwischen den fünf ersten Szenen unseres Aufzugs besteht ein enger Zusammenhang, die Handlung fließt wie ein Strom ohne Unterbrechung dahin; nur das Ende jeder dieser Szenen leitet auf die jedesmal folgende hinüber. Szene 6 ist eine Einheit für sich; sie trägt bereits den Charakter der II. Szenengruppe, indem Cesar der Träger der Handlung und sein Tod das Ziel derselben ist. Der Chorgesang in Szene 7 dient der Isolierung der I. Szenengruppe gegen die II.; er bezeichnet einen Ruhepunkt, an dem wir unsere Freiheit zurückgewinnen können. —

Die II. Szenengruppe umfaßt nur drei Szenen; in jeder dieser Szenen besteht Cesar eine Probe auf die Festigkeit seines Entschlusses, die Ermordung des Bruders durch seinen freiwilligen Tod zu sühnen; die drei Versuchungen folgen einander in sich steigernder Schwere.

Szene 1 und 2.

Vergl. die Bemerkung unter „Vorblick“ zum III. Aufzuge (S. 283). Der Zuschauer weiß die beiden Chöre, von denen der eine die ohnmächtige Beatrice, der andere den toten Manuel bringen wird, bereits unterwegs; in mitleidender Angst sieht er dem nicht mehr fernen Augenblick entgegen, in dem Isabella erfahren muß, daß ihr Glück, an dem sie sich, wenn auch zweifelnd, freute, bereits zerstört ist.

Die 1. Szene zeigt Isabella in ängstlichem Harren auf eine Nachricht von der verlorenen Tochter; im Zwiegespräch mit dem getreuen Diego wird sie sich ihres Glückes mit Freude und Stolz bewußt; sie genießt (welche tragische Ironie!) den Frieden ihrer Söhne und ruft (wiederum eine furchtbare tragische Ironie!) ein „Wohl mir!“ über sich aus, weil die Gefahr eines Haßausbruchs infolge von Eifersucht der Brüder glücklich vorübergegangen sei. Freilich ein vollkommenes Glück ist es nicht, dessen sie sich freut, denn die Flucht der Tochter mahnt sie an den „bösen Genius“, der über ihrem Hause waltet. — Ein spannendes Moment am Ausgang der Szene ist Isabellas Erzählung von der Entsendung

eines Boten zu dem frommen Klausner; es ist unerfindlich, warum Düntzer in diesem Einsiedler, dem das Schicksal des fürstlichen Hauses nicht fremd ist, der den Himmel oft für die Angehörigen des Fürstenhauses gefragt und stets das Erwünschte der Fürstin verkündet hat, nicht den Mönch wiedererkennen will, der einst der Fürstin den Traum in so erwünschter Weise deutete und bei dem ihr Herz in jeder irdischen Not Rat fand. —

Szene 2. Die Antwort des Klausners: „Die Tiefverborgne fand dein ält'ster Sohn" soll nach des Dichters Absicht denselben Charakter wie die Auslegung des Traumes tragen; sie ist zweideutig und muß ebenso wie diese Auslegung die Fürstin irreleiten. Die Fürstin konnte, da sie Kunde von der verlorenen Tochter erbeten hatte, den Spruch nur von einem Auffinden der Verlorenen verstehen, um so mehr als der Klausner den Boten mit der Antwort, die Verlorene sei gefunden, heimgesandt hatte. Ja im Grunde ist der andere Sinn in dem Zusammenhange gar nicht möglich, da die Tiefverborgene eben nicht die Verlorene war. Um einen dichterischen Zweck zu erreichen, d. h. um die allerdings erschütternde Situation in Sz. 5 zu ermöglichen, hat der Dichter ein nicht allzu glückliches Mittel verwandt. — Auch das muß noch bemerkt werden, daß der „Himmel", der dem Klausner so zweideutig antwortet, in ein recht zweideutiges Licht kommt. — Wie bei der doppeldeutigen Rede der Zweck des Dichters klar ist, so auch bei der „unglücksel'gen That" des Klausners: die Nachricht von dieser That soll Isabella, die eben noch so glückliche, in eine zwieträchtige Stimmung zurückschleudern; unklar dagegen bleibt der Sinn und der Beweggrund dieser That.

Szene 3—5.

Sz. 3. In diese Szene ist eine Fülle von Seelenbewegungen zusammengedrängt; und zwar liegen wiederholt die schärfsten Stimmungsgegensätze hart neben einander; gleich im Anfang der Szene schlägt die Mutterfreude über die Heimkehr der Tochter in den Mutterschmerz über den Zustand der Heimgekehrten um; dann löst sich aus dem Ineinander von Freude und Schmerz die Freude los, um darauf, als Beatrice aus ihrer Betäubung erwacht, sich zur Jubelstimmung zu erhöhen. Mit Isabellas Glück fließt das Glück Beatrices zusammen. Es ist ein kurzer Glückstraum, in den die Heimkehrfreude Beatrice versenkt; dieser Traum läßt ihr wie Traum erscheinen, was nur zu bittere Wirklichkeit ist. Der Glückstraum beginnt mit einer doppelten Wiedererkennung: Beatrice erkennt die Mutter und Diego wieder. Der jähe Umschlag von seliger Freude in schreckliche Verzweiflung wird sodann durch eine Erkennung herbeigeführt: Beatrice erkennt ihre Mutter als die Fürstin von Messina. Welch ein „Stufengang" schmerzlicher Erkennungen bis zu dem Weheruf: „Weh, weh mir! O, entsetzensvolles Licht!" Hat ihr vorher die Wiedererkennung der Mutter ihr Glück bestätigt, so bestätigt ihr die Wiedererkennung des Chors jetzt ihr Unglück. — Während Beatrice bereits volles

Licht hat, beginnt für Isabella nun die Wahrheit furchtbar heraufzudämmern. Die Erschütterung Beatrices, die Worte: „Es ist fürchterliche Wahrheit! Unglückliche, wo habt ihr ihn verborgen?“ das bestürzte Schweigen der Ritter, ihr Augenspiel, die gebrochenen Töne ihrer Stimme bei dem Wehe, der starre Blick nach der Thür hin, der Trauermarsch lassen sie mit steigender Deutlichkeit ahnen, daß sie vor einer furchtbaren Entdeckung steht.

Sz. 4. Der Zweck des Chorliedes erhellt aus den Bemerkungen Schillers in der Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in d. Tr.“ Die tragischen Personen bedürfen, so heißt es hier, des Chors, um sich zu sammeln; sie sind keine wirklichen Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Personen; die Dazwischenkunft des Chors bändigt die ersten Ausbrüche ihrer Leidenschaft und motiviert die Besonnenheit und Ruhe, mit der sie reden und handeln. Die drei Strophen des Chors enthalten allgemeine Betrachtungen, zu denen die Ermordung Manuels die Themata gegeben hat; aus dem weiten Faltenwurf der allgemeinen Betrachtung schimmern die nackten Thatsachen für den Wissenden deutlich genug hindurch. Die drei Strophen stehen im Verhältnis der Steigerung: Die erste Strophe bereitet auf ein Unglück im allgemeinen vor, die zweite kennzeichnet dies Unglück als eine ungeheuerliche, widernatürliche Mordthat an einem Jüngling; die dritte endlich hebt an der That das plötzliche unerwartete Eintreten heraus. — Nach der Enthüllung des Leichnams bildet sich eine erschütternde Gruppe (Düntzer), deren Mittelpunkt die Leiche Manuels bildet. — Das verhängnisvolle Mißverständnis, in dem Isabella noch immer lebt, führt eine ähnliche tragische Situation wie im „König Ödipus“ herbei; wie hier Ödipus den Mörder des Lajos, und also unwissentlich sich selbst, verflucht, so verflucht auch Isabella in der, die den Mörder geboren hat, unwissentlich sich selbst. — Auch für die folgende Situation weist der Ödipus eine Parallele auf: Isabella und Jokaste leben in dem Wahne, daß die Wirklichkeit die Orakel Lügen strafe (beide halten die Gemordeten für Opfer des Kampfes mit Räubern; s. Gerlinger, S. 112); beide verhöhnen und verspotten darum die Orakel. Isabella wähnt, keines der beiden Traumorakel sei eingetroffen, weder das, welches den Fluch, noch das, welches den Segen auf das Haupt der Tochter legte; jenes nicht, weil der Bruder durch Räuberhände gefallen sei, dieses nicht, weil sie der Söhne Herzen nicht in heißer Liebe vereinigt habe.[1]) Bei dem ersteren Orakel verhinderte sie eine falsche Auffassung

[1]) Der Dichter läßt Isabella die beiden Orakel in unserer Szene ein zweites Mal erzählen; gegenüber den Bedenken, die gegen diese Wiederholung erhoben sind, ist zunächst festzuhalten, daß der Dichter dieselbe nur bei einer durchgreifenden Änderung der Anlage seines Dramas vermeiden konnte (II, 5 würden die Chöre den familiären Charakter der Szene gestört haben, auch brauchte sie der Dichter mittlerweile an anderen Orten); vor allem aber lag dem Dichter daran, eben jetzt, wo Isabella den Widerspruch zwischen Traum und Wirklichkeit aufdecken will, den Chor und mit ihm den Zuschauer durchempfinden zu lassen, wie genau (wenigstens beim ersten Traume) eins das andere deckt. Auffällig ist der Unterschied in der Behandlung der beiden Orakel und ihrer Deutungen; in dem einen Falle wird

des Geschehenen, die Erfüllung zu erkennen, bei diesem eine falsche Auffassung der Traumdeutung. Höhnend wirft Isabella den Himmelsmächten Wortbruch und Unwahrhaftigkeit vor; die Träume, die ihr als gottgesandt und wahrhaftig galten, sind ihr nun täuschendes Blendwerk, die Seher, „der Götter Mund“, Betrüger oder Betrogene. Die Warnung des Chors: „Halt ein, halt ein! Bezähme der Zunge verwegenes Toben“ treibt sie noch weiter in die Auflehnung gegen die Götter, in den Gotteshaß hinein. Das Nichteintreffen der Orakel hat die Wurzel alles religiösen Lebens, den Glauben, das Vertrauen auf einen wahrhaftigen Gott, aus ihrem Herzen gerissen; folgerichtig erscheint ihr das Gebet, in dem sich das Glaubensleben bethätigt, als zwecklos, ihr Glaube ist — ganz charakteristisch für eine antik gedachte Gestalt — nicht in Gottesleugnung, sondern in Gotteshaß umgeschlagen; nicht die Existenz, wohl aber die sittliche Natur der Götter ist ihr zweifelhaft geworden. —

Vom II. Aufzuge an war der Zuschauer in den Plan eingeweiht, nach dem das Schicksal das Verderben webte; er durchschaute das kurzsichtige Handeln und Reden der Personen und begleitete dasselbe mit den Stimmungen, die aus seinem Besserwissen entsprangen. In unserer Szene durchschauen nun auch der Chor und Beatrice die Befangenheit Isabellas; die Gefühle des Chors sind auf den Grundton „Wehe! Wehe!“ gestimmt, er zeugt für die Wahrhaftigkeit der Götter. Beatrice aber geht bis zu herbem Vorwurf gegen die „blödsichtige“ Mutter fort, aus deren Thun sie den Dünkel des Besserwissenwollens herausliest; in ähnlicher Weise wie Beatrice ihre Rettung verwünscht, verflucht Ödipus den, der ihn einst liebevoll vom Tode rettete („wahrlich, mir zum Dank nimmer!“).

Der Chorgesang am Schluß der Szene kündigt das Nahen des Mörders und der Erinnyen an; der Chor ist gleichsam der Herold der Rachegeister, der den Einziehenden den Weg in das ihnen verfallene Haus bereitet; die kurzen Imperative sind von großer dramatischer Wirkung. Der Eingangsakkord: „Brechet auf, ihr Wunden!“ wird in der folgenden Szene noch zweimal wiederholt.

Sz. 5. Die letzten Enthüllungen. Vor der Enthüllung genießt Isabella noch einmal ein kurzes Glück, dann erfährt sie die schreckliche Wahrheit in dem Fluche, den der Sohn wider sie schleudert; sie muß erkennen, daß die Götter die Wahrheit verkündet haben und daß sie selbst, die das Geschick klüglich hat wenden wollen, es hat vollenden müssen. Aber diese Erkenntnis führt sie nicht wieder zum Gottesglauben zurück, sie erhebt sich zum Gottestrotz: „Trotz biet' ich ihnen, mich

---

Orakel und Auslegung ausführlich wie II, 5 gegeben, in dem andern nur die Deutung und zwar gekürzt. Die epische Ruhe und Breite im ersten Falle zu tadeln, weil die starke Aufregung Isabellas Raschheit und Kürze verlange (Bellermann), scheint nicht berechtigt, weil sich der Dichter die Seele Isabellas nicht stürmisch erregt denkt. Der Unterschied in der Erzählung erklärt sich wohl daraus, daß bei dem zweiten Traumorakel ein so pünktliches Zusammenfallen von Traum und Wirklichkeit nicht erkennbar ist. Vergl. Bellermann S. 412 f.

noch härter zu treffen"; sie fürchtet für nichts mehr, darum fürchtet sie die Götter nicht mehr; ihre Religion wurzelte im Abhängigkeitsgefühl; da sie von den Göttern sich nicht mehr abhängig fühlt, ist ihre Religion entwurzelt. — Wie sie das Band zwischen sich und der Gottheit zerschneidet, so auch das Band zwischen sich und Cesar und das Band zwischen sich und ihrem Hause, in das sie einst ein Frevel geführt hat und aus dem sie ein neuer Frevel hinaustreibt. Am Schluß der Szene erhebt sie sich wie Ödipus in dem vollen Bewußtsein ihrer Unschuld: „Alles dies erleid' ich schuldlos." — Als Cesar auftritt, ist in seinem Herzen noch kein Schuldgefühl erwacht; im Gefühle seines guten Rechts und seiner Unschuld hofft er, der Mutter den Bruder ersetzen zu können; mit Entzücken sieht er die Geliebte im Arme der Mutter. Aus seinem Glücksgefühl und seinem Unschuldsgefühl stürzt ihn die furchtbare Enthüllung; er verflucht den Tag, da er geboren ward, zugleich spricht er rückhaltslos über sich das Urteil aus: „Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester, so bin ich schuldig einer Greuelthat, die keine Reu' und Büßung kann versöhnen!" Die sittliche Natur in Cesar ist zum Durchbruch gekommen; in dem entsetzensvollen Licht der Enthüllung sieht er die wahre Gestalt seiner That; sie zeigt ihm jetzt ein anderes Gesicht als vordem. Aber welches sind die Mittelglieder zwischen der Erkenntnis, daß Beatrice Manuels und seine Schwester ist, und dem Urteil über seine That? Unter den Auslegern vernichtet Hoffmeister durch seine Auffassung den sittlichen Charakter Cesars; er urteilt, nicht die innere Schändlichkeit der Handlung, sondern der Verlust ihres Preises treibe Cesar zur Verzweiflung; er würde die Frucht seiner Missethat zu genießen trachten, wenn Beatrice die Seinige werden könne; nur weil er sich vom Erfolg gleichsam verhöhnt sehe, büße er den Brudermord ab. — Der wahre Sachverhalt ist dieser: Als Cesar Manuel erstach, tötete er seinen Feind, der ihm Bruderliebe zum Fallstrick legte; der Haß gegen eine solche „Schlangenseele" dünkte ihm eine Stimme Gottes und seine That als der Strafvollzug des höheren Richters. Wie ganz anders muß ihm die That jetzt erscheinen! Allerdings weiß er immer noch nicht, daß der Bruder ihn nicht hintergangen, sondern lange vor ihm Beatrices Liebe besessen hat, wohl aber hat er erkannt, daß sein Haß keine Stimme Gottes und seine That kein göttlicher Strafakt war, denn eine Stimme Gottes hätte ihn warnen müssen, den zu töten, der ebenso wie er selbst in Verblendung die eigene Schwester als Braut liebte und alsbald von seiner Verblendung losgekommen wäre. Nicht das Thun des Bruders, sondern das eigene Thun tritt ihm in eine andere Beleuchtung; jetzt hat für ihn nicht mehr ein in seinem Besitzrecht schmählich betrogener Liebender einen Nebenbuhler, sondern der Bruder den Bruder getötet. Hätte er sich beherrscht und nicht das Richtschwert Gottes führen wollen, so hätte er nicht den schweren Fluch des Brudermordes auf sich geladen; seine That charakterisiert sich als eine That verblendeter Kurzsichtigkeit. Wäre Cesar nicht der

Enthüllung zuvorgekommen, so wäre, nimmt Cesar an, bei beiden Brüdern die Liebe des Mannes zum Weibe in die Liebe des Bruders zur Schwester umgeformt worden. Von diesem Standpunkt aus klagt sich Cesar des Brudermordes an; wäre die Geliebte nicht die Schwester gewesen, so hätte er den Bruder niemals wieder als Bruder angesehen, und ein Durchbruch des Schuldbewußtseins wäre nie erfolgt. — Daß Cesar unmittelbar nach der That keine Reue empfindet, ist verständlich, weil die Schuld, die nach Cesars Meinung auf Manuel lag, die junge, noch nicht einen Tag alte Bruderliebe in Cesars Herzen vernichtet und den alten Haß wieder heraufbeschworen hatte. Wenn nun in unserer Szene das Schuldbewußtsein durchbricht, so sollte man als die erste Ursache für diesen Durchbruch die Erkenntnis Cesars erwarten, daß er den Bruder in falschem Verdacht hatte; nach dem Gange der Handlung kann aber Cesar nichts von den älteren Beziehungen des Bruders zu Beatrice erfahren haben; er stirbt, ohne seinen schweren Irrtum durchschaut zu haben. Das ist um so peinlicher, als man sich nicht wohl vorstellen kann, wie Cesar seinen Bruder wieder als Bruder ansehen konnte, ehe dieser von dem Verdachte ränkevoller Falschheit gereinigt war, der, solange er bestand, eine Rückkehr zu einem brüderlichen Verhältnis ausschloß. — Jedenfalls vermißt man, daß der Dichter die Entstehung des Schuldbewußtseins nicht durch die Mittelglieder hindurch verfolgt und das Schuldbewußtsein selbst nicht entfaltet hat; der Dichter hat die ihm sonst eigene Kunst, den Höhepunkt stark hervorzutreiben, in der Br. v. M. nicht bewiesen.

Szene 6.

Cesars Entschluß, seine Blutthat durch seinen Tod zu sühnen, steht fest; aber noch vermag er nicht so zu sterben, wie er sterben möchte; er ist entschlossen, den Manen des Bruders sich selbst als Opfer zu bringen, aber noch kann er es nicht freudig, wie er gerne will, weil sich Wut und Neid in seinen Schmerz mischen; der Neid hat sein Leben vergiftet (Sz. 9), er droht ihm auch die Seelenstimmung zu vergiften, in der er seine letzte große That vollbringen will. Diese That verlangt einen freien Geist, der ganz der That gehört. — In unserer Szene ringt Cesar um die Reinigung seiner Seele von dem Neide, durch den das Schicksal seiner Herr war. Mit Neid erfüllt es ihn, daß die Mutter Manuel ihren „bessern Sohn" genannt hat, noch heftiger aber erregt ihn zu eifersüchtigem Neide „der Vorzug", den Beatrice dem Toten giebt, indem sie um ihn nicht wie um den Bruder, sondern wie um den Geliebten trauert; er begehrt für sich dasselbe, was er dem Bruder gönnt, den Schmerz der Schwester um den Bruder; sein Trost ist es, daß der Bruder Beatricen nicht näher gehört als er selbst; er will wissen, daß die Schwester seine Asche mit der des Bruders in einem Aschenkruge vereinen wird. — Beatrice spricht in unserer Szene kein Wort; aber ihr Thun spricht aus, was sie empfindet. Cesars Erregung steigert sich von leidenschaftlicher Bitte zu leidenschaftlicher Forderung und schließlich zu leidenschaftlicher Resignation.

Gegen das Motiv unseres Auftritts erheben sich ernste Bedenken. In der vorigen Szene erkannte Cesar, daß er eine Greuelthat ohnegleichen begangen hat; man erwartet nach dieser Erkenntnis den höchsten Grad von Reue über diese That, jene „heroische Verzweiflung", die uns „Gemälde der erhabensten Sittlichkeit" liefert (Über d. Gr. des Vergn. an trag. Gegenst.); die Seele Cesars müßte zu sehr vom Reuegefühl eingenommen sein, um für ein anderes Gefühl und vor allem ein so kleinliches und ichsüchtiges Gefühl wie den eifersüchtigen Neid Raum zu haben; es wirkt geradezu peinigend, wenn Cesar nach einer so gewaltigen Erschütterung seines Wesens, durch die er innerlich aus dem Gleichgewicht geworfen ist, und mit dem Todesentschluß im Herzen noch aus Neid um Mitleid bettelt; der Zuschauer ist um so mehr berechtigt, die Seele Cesars von Reue und Verzweiflung beherrscht sehen zu wollen, als der Chor feierlich den Einzug der Erinnyen angekündigt hat. An sich ist es psychologisch nicht unwahr, wenn der Neid, den der Dämon in Cesars Herz gelegt hat und der mit ihm groß geworden ist, nicht mit einem Schlage weicht; jedenfalls aber erschwert es uns sein Fortbestehen, in Cesar einen Träger des Erhabenen und zwar des Erhabenen der Reue zu sehen.

Erregt das Fortwirken des dämonischen Neides ein nicht wegzureflektierendes Mißbehagen, so auch das Fortbestehen der gleichfalls vom Dämon gewirkten Liebe Cesars zu Beatrice; in der „leidenschaftlich zärtlichen Heftigkeit", mit der er Beatrice umschlingt, tritt diese Liebe zu Tage. Auch die Fortdauer der leidenschaftlichen Liebe widerspricht an sich nicht der psychologischen Wahrscheinlichkeit; wohl tritt in Lessings Nathan in dem Verhältnis zwischen dem Tempelherrn und Recha der Doppelumschlag von leidenschaftlicher Liebe zur Entfremdung, von der Entfremdung zur brüderlichen Zuneigung mit großer Entschiedenheit ein (Wegweiser, I. Abt. S. 179), aber bei einer so dämonischen Liebe wie der Cesars ist ein sofortiger Abbruch nicht natürlich. Nur muß auch hier wieder gesagt werden, daß durch die Fortexistenz dieser Liebe der Eindruck sittlicher Erhabenheit stark beeinträchtigt wird.

Szene 7.

Nach einer Bemerkung in der Abhandlung: Über den Gebr. d. Chors in d. Tr. verläßt der Chor den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten und die großen Resultate des Lebens zu ziehen. So reichlich der Dichter hiermit dem Chor die Freiheit zumißt, so wird doch immerhin verlangt werden müssen, daß das Chorlied aus der Situation wie aus seinem Boden herauswächst und daß es vor allem den Charakter einer vom Besondern ins Allgemeine gehenden Reflexion trägt. Und zwar wird das Chorlied sich um so weniger hoch über die Situation erheben, je mehr die Empfindung den Chor gleichsam bei dem Geschehenen festhält. Bei unserem Chorliede fällt zunächst die in ihm waltende kontemplative Ruhe auf; nirgends merkt man den kräftigen Pulsschlag nach-

zitternder Empfindung; der Chor hat sich aus der Situation herausreflektiert, nachdem er vorher in starker Mitempfindung mitten in der Handlung gestanden hatte. Ein so empfindungsarmes Chorlied hat an dieser Stelle keinen Raum, und sicher ist Düntzer gegen Bellermann im Recht, wenn er die vor unserer Szene stehende Zeile Gedankenstriche nicht als Bezeichnung einer Pause deutet, in der sich der tief erschütterte, zunächst keine Worte findende Chor zur Betrachtung sammelt, sondern als „eine zufällig stehen gebliebene Andeutung einer später auszufüllenden Lücke". — Auch der logische Zusammenhang zwischen dem Chorliede und der voraufgehenden Szene ist kein sehr enger; nur der erste Absatz fließt leicht und natürlich aus einer Reflexion über das, was der Chor miterlebt hat. Für den weiteren Gedankengang fehlt die Anknüpfung an das Geschehene, da der Untergang des Fürstenhauses keineswegs eine Folge der im „Lebensgewühle" erregten Leidenschaften ist; das Schicksal des Fürstenhauses vollzieht sich im engen Rahmen der Familie. — Die Sehnsucht nach der Stille der ländlichen Flur und dem Frieden klösterlicher Bergeinsamkeit, vor allem aber der Schluß: „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual", erinnern an Rousseau.[1])

Szene 8—10.

Am 26. Januar 1803 schreibt Schiller an Goethe: „Es kommt dieser letzten Handlung sehr zu statten, daß ich das Begräbnis des Bruders von dem Selbstmord des andern jetzt ganz getrennt habe, daß dieser jenen Aktus vorher rein beendigt, als ein Geschäft, dem er vollkommen abwartet, und erst nach Endigung desselben, über dem Grabe des Bruders, geschieht die letzte Handlung, nämlich die Versuche des Chors, der Mutter und der Schwester den D. Cesar zu erhalten, und ihr vereitelter Erfolg. So wird alle Verwirrung und vorzüglich alle bedenkliche Vermischung der theatralischen Ceremonien mit dem Ernst der Handlung vermieden."

Die Br. v. M. ist das dritte Schillersche Drama, in dem der Dichter seinen zu erhabener That entschlossenen Helden in Versuchungen hineinführt, in denen er die Festigkeit seines Entschlusses kämpfend erproben muß (Wegw., III. Abt. S. 98 fg., S. 210). „Die moralische Zweckmäßigkeit" nämlich wird nach Schiller dann am deutlichsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweise sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften, d. h. Empfindungen, Trieben, Affekten, Leidenschaften, dem Schicksal u. s. w. im Streit gezeigt werde, und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlören; der Widerstand allein könne die Kraft sichtbar machen (Üb. d. Gr. des Vergn. an trag. Gegenst.).

[1]) Die Worte: „Nur in bestimmter Höhe ziehet" u. s. w. sind nicht durch bildliche Fassung zu vertiefen; der ganze Zusammenhang, vor allem aber die Worte: „dem Qualm der Städte wälzt es (sc. das Verderben) sich nach" verlangen die eigentliche Fassung; Bellermann versteht die niederen irdischen Triebe als die Niederungen, in denen Verbrechen und Ungemach hausen!

Sz. 8. Der erste Teil der Szene umfaßt das Gespräch Cesars mit dem jüngeren Chor; der zweite Teil das Gespräch mit dem älteren Chor; in dem letzteren liegt der Schwerpunkt der Szene. — Der Auftrag des Fürsten an seinen Chor wird von Wichtigkeit für die letzte Szene. Die Versuche, Cesar dem Leben zu erhalten, beginnt der ältere Chor; mit gutem Grunde, da seine Mahnungen um der Stellung willen, die er zu Manuel hatte, von größerem Nachdruck sein mußten. Schon daß dieser Chor aus seiner feindseligen Haltung heraustritt und dem Fürsten sein Leben wieder liebmachen will, ist etwas Bedeutsames. Das erste Argument, mit dem der Chor gegen Cesars Entschluß, sterben zu wollen, ankämpft, lautet: „Denn auf der Welt lebt niemand, der dich strafen kann." Cesar gesteht das zu, aber er zieht daraus eine ganz andere Folgerung, nämlich, daß er sich selbst richten muß. Ebenso läßt er das zweite Argument gelten („Bußfert'ge Sühne, weiß ich, nimmt der Himmel an"); aber wieder folgert er das Gegenteil von dem, was der Chor gefolgert sehen will. Nachdem der Chor vom Standpunkt des Rechts (des weltlichen und des religiösen) den Entschluß Cesars aus den Angeln zu heben versucht hat, stellt er sich nun auf den Standpunkt der Pflicht; hat er bisher Cesar daraufhin zu leiten versucht, daß er nicht sterben muß, so nun darauf, daß er leben muß; erst hält er ihm die Pflicht gegen sein Haus vor („ziemt dir"), dann die Pflicht gegen das Land („Zum Herrn bist du dich schuldig dem verwaisten Land"); beiden Pflichten stellt Cesar eine höhere Pflicht entgegen, jener eine höhere Pflicht gegen sein Haus, dieser eine Pflicht gegen höhere Mächte. Die Kernstelle der ganzen Szene sind die Worte: „Den alten Fluch des Hauses löf' ich sterbend auf. Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks." Dem letzten rein eudämonistischen Bedenken des Chors: „Nur von dem Tode gewinnt sich nichts! Bedenk es wohl!" antwortet Cesar nicht mehr mit sachlicher Widerlegung, sondern so, daß er den Chor von sich entfernt und sich auf sich selbst zurückzieht („Wer das erfuhr, was ich erleide . . . ., giebt keinem Irdischen mehr Rechenschaft").

Sz. 9. Die Szene bringt für Cesar die zweite Versuchung; obwohl Cesar auch in dieser Szene kein Schwanken verrät, so bedarf es doch für ihn hier offenbar eines größeren Kraftaufwandes, um fest zu bleiben, als vorher. Isabella hatte sich von Cesar geschieden und ihm die Sohnesstellung aberkannt („Er ist mein Sohn nicht!"); die Angst des Mutterherzens führt sie zurück, und sie nennt ihn wieder: „Mein Sohn!"[1]) Im Wahnsinn der Verzweiflung hatte sie Vernichtung auf das Haupt des Sohnes herabgewünscht, nun ruft sie die Verwünschungen zurück und bittet: „Lebe, mein Sohn!" Als ihr dann Cesar die Unerträglichkeit eines Lebens vorhält, in dem er den stummen Vorwurf ihres ewigen Grams empfinden müßte, eröffnet sie ihm den Ausblick auf ein gemein-

[1]) Nachdem Isabella in der 5. Szene den Göttern Trotz geboten und sich von ihnen losgerissen hat, erscheint ihre Rückkehr zum Vertrauen gegen die Götter allzuwenig vermittelt.

sames Leben, in dem kein Vorwurf ihn kränken, der Schmerz sich in Wehmut lösen und beide gemeinsam das Unglück beweinen und das Verbrechen zudecken würden. Auch Cesar eröffnet zur Antwort einen Ausblick in die Zukunft; alles das, was die Mutter ihm versprochen hat, kann sie nach seinem Urteil nur dann halten, wenn ein Totenmal des Bruders Staub und den seinen vereint; nicht die Bereitschaft der Mutter, zu vergeben, ist ihm die Bürgschaft, daß Liebe und Mitleid sich ihm zuwenden werden, sondern sein Tod. Die Ruhe seiner Seele bekundet sich durch das ruhige Vordenken in die Zukunft. — Hat sich das Gespräch bislang um das persönliche Verhältnis von Mutter und Sohn gedreht, so nimmt es nun eine mehr objektive Wendung: Isabella sucht den Entschluß des Sohnes, seine That durch seinen Tod zu sühnen, durch den Hinweis auf die sühnende Kraft der genugthuenden Werke (opera satisfactoria) zu vernichten. Die Antwort Cesars enthält ein doppeltes Motiv für sein Beharren auf jenem Entschluß; er kann nicht mehr leben, selbst wenn er noch leben wollte; zunächst weil ihm ein Leben in Zerknirschung, ein Leben ohne Lebensfreude unerträglich ist, sodann weil ihm der Neid auf den durch seinen Tod von allen irdischen Mängeln gereinigten und über allen Wettstreit zur Götterhöhe erhobenen Bruder das Leben zu einer Qual machen würde. Man beachte an dieser Stelle, daß Cesar hier nicht von dem spricht, was ihn zu sterben zwingt, sondern von dem, was ihn zu leben hindert. Eine Vermischung der Beweggründe Cesars, sich selbst zu töten, besteht nicht; bestände eine solche Vermischung, indem zu dem sittlichen Beweggrunde, Sühne leisten zu wollen, noch Eifersucht und Neid hinzukämen, so würde der sittliche Wert der Aufopferung Cesars tief sinken und gänzlich unmeßbar werden. — Bisher hat Isabella die Gründe Cesars, sterben zu wollen, angefochten; nun sucht sie durch den Hinweis auf ihren Kummer und das Traurige ihrer Zukunft das Pietätsgefühl Cesars zu erregen; statt der irdischen Hilfe, die er versagen muß, verheißt er ihr eine überirdische Hilfe: als Götter wollen er selbst und Manuel, ein zweites Dioskurenpaar, ihr mit Trost nahe sein. Der Eindruck dieser Selbsterhöhung zum Gott, dieser Selbstapotheose, ist außerordentlich peinlich. — Endlich ein letzter, herzbewegender Ansturm, bei dem Isabella um den Mörder Manuels ihre Arme „mit leidenschaftlicher Heftigkeit" schlingt; aber vergebens, Cesar macht sich sanft von ihr los, und sie merkt trotz aller Sanftheit die Entschiedenheit, der gegenüber sie machtlos ist. Doch vielleicht giebt es noch Rettung! Was die Mutter nicht vermocht hat, vermag vielleicht die Schwester.

Sz. 10. Die dritte Versuchung. Während man bei den beiden ersten Versuchungen den Eindruck hatte, daß Cesar in seiner Selbsthut völlig sicher sei, empfindet man bei der dritten Versuchung sofort den Ernst der Gefahr, die Cesars Entschluß droht. Bei dem Erscheinen Beatrices verhüllt sich Cesar, sich unwillkürlich vor der Gefahr schützend, die in ihrem Anblick für ihn liegt; er weiß, es gilt jetzt eine Prüfung und einen neuen Seelenkampf. Wie im Herzen Maria Stuarts noch kurz

vor ihrem Todesgang der „süße Trieb des Lebens" unwillkürlich allgewaltig wieder aufwacht, so erwacht in Cesars erstorbener Brust beim Anblick des „holden Lebensengels" wieder die Hoffnung und die Lebenslust; auch hier bestätigt sich wieder die oben (S. 89 f.) angeführte Beobachtung Schopenhauers, daß auch bei dem, der bereit ist, den Lebenswillen zu verneinen, die Lockung der Hoffnung und die sich immer wieder anbietende Befriedigung des Willens eine stete Verführung zu erneuter Bejahung des Willens zum Leben ist. — In scharfem Kontrast zu der Beatricen entgegenwallenden Liebe Cesars steht die Zurückhaltung Beatrices. Ohne den Bruder zunächst anzureden, bietet sie sich zum Opfer für den geliebten Toten an; sie erweist ihre Pflicht und ihr Recht zu sterben aus ihrer Schuld am Tode Manuels; nach der Zwischenrede des Chors wendet sie sich dann bittend an den Bruder, er möge sich der Mutter erhalten und sie selbst für sich eintreten lassen. Cesar hört aus ihrer Bitte nur die Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Geliebten heraus; aus seiner tief verwundeten Seele kommen Worte voll Bitterkeit. So ist das Glücksgefühl, das seine Seele anfangs beherrscht hat, in heftigen Schmerz umgeschlagen. Als aber dann Beatrice seine eifersüchtige Klage: „Er lebt in deinem Schmerz ein selig Leben; ich werde ewig tot sein bei den Toten" unter Thränen mit dem freundlichen Ausruf „o Bruder!" beantwortet hat, da schlägt der Schmerz wieder in leidenschaftliche Freude um: „Schwester, weinest du um mich?" Aber schon das nächste Wort Beatrices: „Lebe für unsre Mutter!" ruft wiederum einen jähen Stimmungswechsel hervor, bis endlich Beatrice durch ihr zärtliches Anschmiegen und ihre Bitte: „Tröste deine Schwester" die letzte Peripetie herbeiführt, die Cesar auf den Gipfel des Glücks hebt. Schon verkündigt der Chor: „Sie hat gesiegt . . . Er erwählt das Leben", da öffnet sich im Hintergrunde die Perspektive auf Manuels Sarg. Der Anblick schreckt Cesar auf, den am Herzen Beatrices Lebenslust umfangen hielt; mit einem Ruck („Nein, Bruder!") zerreißt er die Bande, die ihn wieder an die Erde knüpfen wollen, Mitleid und Liebe; der Wille zum Leben ist vernichtet und die Krisis überwunden. Seine Seele ist gereinigt von allem Neide, seit er die Thränen gesehen hat, die auch ihm geflossen sind; nicht in heftiger Erregung, sondern in priesterlicher Ruhe bringt er sich selbst zum Opfer dar.

Die Schlußreflexion des Chors bleibt hinter der That Cesars zurück, da ihre Erhabenheit dem Chor nicht zu vollem Bewußtsein gekommen ist. Der Chor hat den Irrtum einer Lebensanschauung erkannt, für die das Leben an sich, abgesehen von seinem Inhalt, das höchste Gut ist; er weiß nun, daß das Leben durch das größte aller Übel, die Schuld, völlig entwertet werden kann. Bis zu dem positiven Gedanken, daß es sittliche Pflicht sein kann, das Leben um eines höheren Gutes willen hinzugeben, dringt er nicht vor.[1]) —

---

[1]) Schiller: Über d. Gr. d. Vergn. an trag. Gegenst.: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig; denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber

Nach dem Vorgange des Ästhetikers Solger hat man unsere Szene getadelt, weil in ihr ein zufälliges Ereignis, das Sichtbarwerden des aufgebahrten Sarges, die Entscheidung herbeiführe; dieser unwürdige Theaterstreich, urteilt Solger, entstelle das ganze Stück; mit Recht verteidigt z. B. Wegener (S. 68) den Dichter, da ja der Gesinnungswechsel, wenn auch der Zeitpunkt seines Eintretens durch jenes „zufällige" Ereignis bestimmt wird, auch ohne dasselbe eingetreten wäre. Indes muß doch eins zugestanden werden: Nach dem oben angeführten Briefe vom 26. Januar war es Schillers Absicht, die letzte Handlung über dem Grabe des Bruders nach dem Begräbnis geschehen zu lassen; zu der reinlichen Scheidung der beiden Handlungen bestimmte ihn die Abneigung gegen die Vermischung „der theatralischen Ceremonie" mit dem Ernste der Handlung; wenn nun auch in der uns vorliegenden Bearbeitung die beiden Handlungen sich nur in einem Punkte berühren, so hätte man doch gern gesehen, wenn sie ganz außer einander lägen, da die Freiheit der That Cesars schärfer herausgetreten wäre, wenn sie ohne äußeren Anstoß rein von innen heraus erfolgt wäre.

Erneuert werden muß der Vorwurf, der bereits bei der 6. Szene auszusprechen war; auch in der letzten Szene hat Cesars Seele noch Raum für den Neid auf den gemordeten Bruder und für die Liebe zu der Schwester-Braut. Wohl gewinnt der Dichter den bedeutenden Vorteil, Cesar im siegreichen Kampfe mit seiner Liebe zu Beatrice zeigen zu können; aber Worte wie diese: „Ich halte in meinen Armen, was das ird'sche Leben zu einem Los der Götter machen kann" sind bei einem Manne im hohen Maße anstößig, dessen sittliches Bewußtsein im nächsten Augenblick eine That heroischer Sittlichkeit gebären soll.

Rückblick auf den IV. Aufzug. Der Charakter des ganzen Dramas als einer Tragödie hängt von den wenigen Szenen der zweiten Hälfte unseres Aufzugs ab; diese Szenen konstituieren das Wesen des Stücks als einer pathetischen Tragödie. Man darf erwarten, daß in den Szenen, in denen der tragische Schwerpunkt liegt, das eigenartig Pathetische mit aller Enschiedenheit heraustritt. Die Form des Erhabenen, in der das Pathetische in der Braut v. M. erscheint, ist das Erhabene der Handlung; zum Erhabenen der Handlung wird erfordert, daß das Leiden das Werk des moralischen Charakters sei; dies Erhabene stellt sich in zwei Formen dar: entweder wählt der Mensch aus Achtung für eine Pflicht das Leiden, oder der Mensch büßt eine übertretene Pflicht moralisch; in jenem Falle bestimmt den Menschen die Vorstellung der Pflicht als Motiv, und sein Leiden ist eine Willenshandlung; in diesem Falle bestimmt ihn die Vorstellung der Pflicht als Macht, und sein Leiden ist bloß eine Wirkung. Über das Erhabene der Reue äußert sich Schiller in der Abhandlung: Üb. d. Gr. des Vergn.

Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist im hohen Grade zweckmäßig; denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig."

an trag. Gegenst.: „Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer; es sind Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustande entworfen. Ein Mensch, der wegen einer verletzten moralischen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorsam gegen dieselbe zurück, und je furchtbarer seine Selbstverdammung sich äußert, desto mächtiger sehen wir das Sittengesetz ihm gebieten.“ Das Erhabene des freierwählten Leidens tritt in die Erscheinung, wenn der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingiebt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln, aber auch, wenn der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung des Gesetzes an sich zu strafen; in letzterem Falle offenbart sich jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme des innern Richters nicht ertragen kann (a. a. O.). — Mit aller Entschiedenheit arbeitet Schiller die zweite Form der Erhabenheit heraus; sobald Cesar seine Greuelthat erkennt, steht ihm der Entschluß fest, zu sterben, und diesen Entschluß verteidigt er siegreich gegen die Lockungen der Selbstliebe.[1]) Minder scharf tritt das Erhabene der Reue hervor; wohl nennt sich Cesar einen Verbrecher, den der Flüche schwerster drückt, dem kein Glücklicher ins Herz schaut u. s. w., aber der ganze Zustand Cesars legt sich dem Zuschauer nicht anschaulich dar; er muß sich die seelischen Vorgänge konstruieren, statt sie mit Cesar zu erleben. Allerdings entspricht es vollkommen der heroischen Natur Cesars, wenn er sich nicht in das Unwiederbringliche versinnt, sondern den Entschluß zu der sühnenden That faßt, aber man erwartet doch, in dem klar zu sehen, was er durch seine That verloren hat und was ihm seine That so furchtbar erscheinen läßt. —

Der Tod Cesars ist eine Willenshandlung, eine freie That; sie ist die einzige That, aus der wir deutlich die Geistesselbständigkeit des Menschen herauslesen, kraft deren er die Naturnotwendigkeit in sich bricht. Die Freiheit würde nur dann verdunkelt sein, wenn Frau von Staël mit Recht behauptete, Schiller habe in die Beweggründe Cesars, sich selbst zu töten, auch Neid und Eifersucht aufgenommen. Richtig ist allerdings, daß der Neid in derselben Richtung motivierend wirken könnte wie die Macht des sittlichen Gesetzes, thatsächlich aber wirkt der Neid nicht ein (s. oben S. 299), so daß Cesars Tod nicht die Folge eines Nichtanderskönnens, eines Muß, sondern einer freien Entscheidung ist. — Wenn wir nun gleichwohl am Schluß des Dramas nicht den vollen Eindruck der menschlichen Freiheit gewonnen haben, so hängt das mit folgendem zusammen: Bis zu der That Cesars hin ist alles Schicksalswalten, so daß der Zuschauer unter den Eindruck einer dira necessitas gebannt ist;

---

[1]) Hoffmeister (S. 85): Das Erhabene und Rührende (an der That Cesars) ist der feste, freie Schritt, womit er zum Tode geht, die große Gesinnung und die siegenden Grundsätze, die er sogleich bethätigt, im Konflikt gegen die natürlichen, menschlichen Regungen.

soll der Zuschauer von diesem Alpdruck befreit werden, so muß durch die freie That des Menschen die Macht des Schicksals gebrochen werden. In der That sagt auch Cesar: „Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf. Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ Zum Verständnis dieser Worte erinnere man sich an die anderen: „Die nächste Sonne finde von Verbrechen rein das Haus und leuchte einem fröhlichern Geschlecht.“ Der Plan des Schicksals hatte als letztes Ziel die Vertilgung des ganzen Fürstenhauses, wie aus dem Traume des Fürsten und der Deutung desselben hervorgeht (II, 5 „.. töten würde sie (sc. die Tochter) ihm die beiden Söhne und sein ganzer Stamm durch sie vergehn“); der alte Fluch des Hauses würde sich erst in der Vernichtung des ganzen Stammes, nicht nur des Mannesstammes ausgewirkt haben.

An sich ist es wohl Schicksalswille, daß Cesar stirbt; aber daß er unmittelbar nach seiner Frevelthat stirbt, das geschieht wider das Schicksal; das Schicksal will ihn mit eben der Macht im Leben zurückhalten, mit der es ihn in die Schuld hinein gestoßen hat, d. h. mit der Liebe zu Beatrice; diese Liebe aber hätte den Untergang des ganzen Hauses zur Folge gehabt, denn sie hätte auch Beatrice ins Verderben verstrickt. Indem Cesar den Reizungen der Liebe widersteht und sich den Tod giebt, löst er den alten Fluch auf und zerbricht die Kette des Geschicks; durch seinen Tod hat der Fluch seine Kraft verloren, so daß nun die Sonne einem fröhlicheren Geschlecht leuchten kann. Von dem Stamme des Fürsten ist in Beatrice ein gesundes Reis geblieben, in dem das Fürstenhaus erhalten werden kann; gerade die also, von der die Vernichtung des Hauses ausgehen sollte, sichert dessen Fortbestand. — Leider hat der Dichter den Ausblick auf eine glücklichere Zukunft des entsühnten Geschlechts nicht klar genug gestaltet; Beatrice erscheint nicht wie Iphigenie als die, welche berufen ist, wieder Heil und Segen über die Schwelle des Hauses zu bringen, daß es sich wieder mit frischen Lebensblüten schmücke. Vor allem aber muß ein Bedenken erhoben werden. „Der freie Tod“ Cesars ist zunächst nichts als eine Sühne seiner Frevelthat; als Sühnetod aber bricht er die Kette des Geschickes nicht; wohl wird der Fluch des Hauses aufgelöst, weil Cesar dem Schicksal zuwider in freier That sein Verbrechen sühnt; aber er stirbt nicht, damit er den Fluch auflöse; die Auflösung des Fluches ist eine Nebenwirkung. Wenn der Dichter uns die menschliche Freiheit im Kampfe mit dem Schicksal zeigen wollte, so dürfte nicht das Verlangen Cesars, den Tod des Bruders an sich zu rächen, der Beweggrund für seine Selbstentleibung sein, sondern das Verlangen, durch eine freie That den alten Fluch des Hauses aufzulösen. Sollten wir gegenüber dem Schicksalswalten das frohe Bewußtsein unserer Freiheit gewinnen, so hätte der Tod Cesars nicht Sühne für seine eigene Schuld, sondern eine That sein müssen, mit welcher der Held nichts beabsichtigte als das dämonische Fortwirken des Familienfluches abzubrechen. Es hätte zu einem Zweikampf zwischen

dem Schicksal und dem Menschen (Wille gegen Wille) kommen müssen, in dem der Mensch kraft seiner dämonischen Freiheit dadurch siegte, daß er in freiem Tode sich selbst aus der Kette ausschaltete, deren erstes Glied der Frevel des Fürsten und deren letztes Glied die Vernichtung des ganzen Hauses ist. Die Anlage des Stücks hätte für eine solche Wendung die nötigen Voraussetzungen geboten; in dem vom Dämon gewirkten Hasse gegen den Bruder und in der gleichfalls dämonischen Liebe zur Schwester waren die Waffen vorhanden, die Cesar dem Schicksal aus der Hand hätte schlagen können, wenn er — außer stande, diesen Haß und diese Liebe sich aus dem Herzen zu reißen — durch einen freien Tod den zerstörenden Wirkungen zuvorkam, die der Dämon mittelst des Hasses und der Liebe durch ihn wirken wollte; man hätte dann die Form des Selbstopfers gehabt; durch dieses Selbstopfer wäre der Fluch des Hauses vernichtet worden. Wie in unserer letzten Szene würde Cesar dann den Verlockungen der Liebe haben Widerstand thun müssen; er würde sich aber nicht getötet haben, weil er schuldig war, sondern weil er nicht auf sich und seine Familie den Fluch eines Incestes laden wollte, der als Schuld den Fluch des Ahnherrn fortgeleitet hätte. —

Rückblick auf das ganze Drama.[1])

1. Die Welt, in welcher unsere Tragödie spielt, zeigt die einfachen Lebensformen der „alten poetischen“ Welt (S. 245), nichts von der Vielgestaltigkeit und „der künstlichen Einrichtung“ des modernen Lebens. Die politischen Verhältnisse in Messina sind von antiker Einfachheit, so wie etwa die Verhältnisse in Theben zur Zeit des thebanischen Bruderpaares. Der Dichter thut die Paläste wieder auf und führt das Leben, das sich bei uns in das Innere der Häuser zurückgezogen hat, in die Öffentlichkeit hinaus. Obwohl die Handlung unserer Tragödie keinen politischen Charakter trägt, sondern sich auf dem Boden des Familienlebens abspielt, trägt sie doch den Grundcharakter einer öffentlichen Handlung. Aber nicht nur alles „künstliche Machwerk“ um den Menschen hat der Dichter beseitigt, sondern auch alles Künstliche an dem Menschen; die „innere Natur“ der Menschen, ihr „ursprünglicher Charakter“ tritt zu Tage. Die Menschenwelt unseres Dramas zeigt eine „unentwickelte, aber auch ungebrochene, objektiv bestimmte, monumentale Subjektivität“, wie sie Vischer als Charaktermerkmal der klassischen Tragödie bezeichnet. Die Charaktere der Br. v. M. sind nicht modern differenzierte Charaktere, die einer Welt von Reizen offen sind, sondern Charaktere von unentwickelter Einfachheit, für die nur wenige und starke Reize Motivationskraft besitzen. Zwischen das Eintreten des Motivs und das Eintreten der Handlung auf das Motiv hin drängt sich nicht die Reflexion, die Personen entscheiden sich wie mit Notwendigkeit.

[1]) Da mehrere der sonst dem Rückblick zufallenden Fragen bereits in der Vorbesprechung erledigt sind, so kann der Rückblick kürzer gehalten werden.

2. Am Oedipus Rex rühmt Schiller die analytische Behandlung; die Br. v. M. ist zwar keine reine tragische Analysis, aber sie zeigt doch vielfach die Eigenart der analytischen Kompositionsweise; bei einer rein analytischen Anlage ist die entscheidende That bereits vor Beginn der Handlung geschehn; im Verlaufe der Handlung enthüllt sich das Geschehene und wird dann die Ursache des katastrophischen Ausgangs. In der Br. v. M. geschieht die entscheidende That erst während des Stücks; aber einmal liegt bereits vor Cesars That eine Enthüllung des Geschehenen, indem Manuel in der Geliebten die Schwester erkennt, anderseits verläuft nach dieser That das Ganze analytisch, indem nun über die Fürstin und ihre beiden Kinder die Enthüllung des Geheimnisses hereinbricht. — Im Verhältnis zu der einfachen Analysis des Geheimnisses im Oedipus erscheint die Analysis in der Br. v. M. verschlungen; das liegt vor allem daran, daß alle vier handelnden Personen mit ihrem Thun und Lassen in den Plan des Schicksals verwebt sind, und jede von ihrem Standort aus einen anderen Bruchteil des Ganzen, das ihnen in allen seinen Teilen enthüllt werden soll, von vornherein überschaut.

3. Aus dem analytischen Charakter der Br. v. M. erklärt sich zu einem Teil auch der oft undramatische Charakter der Tragödie; wenn die Enthüllung des in der Vergangenheit Geschehenen vielfach den Inhalt der Szenen bildet, so verliert das Geschehende seine Spannung nach der Zukunft hin; nicht was geschehen wird, sondern was geschehen ist, nimmt das Interesse in Anspruch. — Die dramatische Handlung bewegt sich in der Form des Dialogs; der Dialog bringt die Handelnden in lebendige Wechselbeziehung zu einander; er kann lyrischer, epischer und dramatischer Art sein. In der Br. v. M. ist der Dialog oftmals episch geartet, d. h. er ist die Form, in der die Personen das Geschehene erfahren; das Merkmal des echt dramatischen Dialogs tragen nur wenige Szenen, denn nur wenige zeigen ein eigentliches Gegenspiel, bei dem Wille auf Wille stößt, einer den Willen des andern zu bestimmen sucht und eine That oder ein Entschluß zur That das Ergebnis ist; nur die zweite Szenenreihe des IV. Aufzugs zeigt die differentia specifica des dramatischen Dialogs. — Besonders zu nennen sind nun noch fünf Szenen, in denen es zu keinem eigentlichen Dialog kommt, weil die angeredete Person nichts oder doch nichts Nennenswertes antwortet: I, 1. 2. 4. II, 2 und IV, 6. — Nimmt man nun noch hinzu, daß sich zwischen die einzelnen Abschnitte der Handlung die lyrisch gehaltenen Chorlieder einschieben, so wird man urteilen, daß auch in der Br. v. M. wie in der Tragödie der Alten das Dramatische sich noch nicht rein vom Lyrischen und Epischen geschieden hat. Schwerlich aber wird man es als einen Fortschritt ansehen, wenn ein moderner Dichter, der vordem selbst Dramen von rein dramatischer Form geschaffen hat, zu einer Mischform zurückkehrt, die nur historische, aber nicht ästhetische Berechtigung hat.

4. Ausgezeichnet ist die Br. v. M. durch eine Fülle von pathetischen Situationen; man darf sagen, daß das Drama in den Ge-

mütszuständen der handelnden Personen das ganze System menschlicher Empfindungen durchläuft und das menschliche Herz in dem weitesten Umfange seiner Regungen darstellt (Wegweiser, III. Abt., S. 110). Die erregten Leidenschaften zeichnen sich durch große Stärke und Heftigkeit aus. Vor allem aber ist für unsere Tragödie der jähe Umschlag von höchster Freude zu tiefstem Leide charakteristisch; der Umschlag wird zumeist in echt klassischer Weise durch Erkennung oder Wiedererkennung herbeigeführt.

Während die handelnden Personen erst zuletzt das tragische Verhängnis erkennen, unter dem sie schon lange gestanden haben, sieht der Zuschauer sehr bald die Fäden fließen, aus denen das Schicksal den Personen ihr Verhängnis webt; Schiller hat recht, wenn er Körner gegenüber äußert, ein hoher, furchtbarer Ernst walte durch die ganze Handlung. Schon am Ende des I. Aufzugs wird dem Zuschauer die Gewitterschwüle empfindlich, die über der ganzen Handlung lagert. Alle jene Formen der Nachempfindung, die Schiller aufzählt, werden in uns erregt: mitleidende Furcht, mitleidender Schrecken, mitleidende Angst, mitleidende Entrüstung, mitleidende Verzweiflung. Während einzelner Szenen verliert das Gemüt des Zuschauers seine Freiheit, so daß es sich nicht klar von den Rührungen zu scheiden vermag, die es erleidet; erst eine Ruhepause nach diesen Szenen macht, daß wir uns wieder über den Stoff erheben.

5. Lessing fordert in der Hamburgischen Dramaturgie, alles, was zum Charakter der Personen gehöre, müsse auf dem Theater aus natürlichen Ursachen entspringen: „Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt, in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten.“ „Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgabe des einmal angenommenen Charakters genau abgewogen sein.“ Es ist bereits oben ausgeführt worden, daß Schiller sich nach diesem Lessingschen Axiome nicht gerichtet hat (S. 243); in der Br. v. M. erklärt sich eine Reihe von Thatsachen nicht nach dem Satz vom Grunde; sie sind psychologische Wunder; das Schicksal wirkt magisch in die Seelen der Menschen hinein. Besonders kennzeichnend ist das unwiderstehliche Verlangen, das Beatrice aus den Mauern des Gartens in die nahe Kirche getrieben hat. Man sollte nicht länger den Dichter gegen den Dichter erklären wollen, der bei bestimmten Geschehnissen mit einem deutlichen Fingerzeig auf das Wunderbare derselben hinweist. Nebenbei bemerkt, hat der Dichter niemals während des Spiels der Personen auf der Bühne ein psychologisches Wunder geschehen lassen.

Der Grund für die Einführung des Wunderbaren ist oben S. 143 und 217 f. erörtert worden; dort ist auch die Kritik für die zu Grunde liegende Anschauung Schillers gegeben. Sicherlich ist Schiller mit seiner Einführung des Wunderbaren aus einem sehr geringfügigen Interesse auf einen sehr gefährlichen Abweg geraten, der von der Welt des Dramas in eine Märchen- und Zauberwelt führt; sicherlich muß im Drama die

That des Menschen sich aus seinem Charakter erklären lassen, wie es Lessing fordert. Indes kann es nur Unklarheit schaffen, wenn man nicht anerkennt, was der Dichter anerkannt wissen will: Um seinen Plan, die Vernichtung des fürstlichen Hauses, ins Werk setzen zu können, erregt das Schicksal leidenschaftliche Gefühle, die ohne ein Eingreifen des Schicksals nicht entstanden wären und die notwendige Faktoren in der Reihe der gesamten Faktoren sind; das Resultat, die Ermordung Manuels durch Cesar, ist aus einem Zusammenwirken der natürlichen und der übernatürlichen Faktoren zu erklären.

Da übrigens diese psychologischen Wunder sich nicht vor unseren Augen zutragen, so sind sie fast weniger störend als jene Unwahrscheinlichkeiten im Gange der vor dem Zuschauer sich abspielenden Ereignisse.

6. Das Schicksal. Das Schicksal gehört in die Gesamtheit der religiösen Anschauungen unserer Tragödie hinein. Schiller hat, wie er selbst in der Abhandlung: „Über den Gebrauch des Chors in der Trag.“ bemerkt, die griechische Götterlehre und die christliche Religion vermischt angewandt, ja selbst an den maurischen Aberglauben erinnert. Er rechtfertigt das in zweifacher Weise: Einmal sei der Schauplatz der Handlung Messina, wo diese drei Religionen teils lebendig, teils in Denkmälern fortgewirkt und zu den Sinnen gesprochen hätten, dann aber sei es ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eigenen Charakter trage, eine eigene Empfindungsweise ausdrücke, seine Stelle finde.[1]) Unter der Hülle aller Religionen liege die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen. — Es kann niemand im Ernste einfallen, dies „halwierte“ Ideenkostüm rechtfertigen zu wollen; „halwierte“ — denn von einer Einwirkung des maurischen Aberglaubens auf die Vorstellungswelt der Handelnden ist nichts zu spüren. — Unter den Bezeichnungen, die aus der griechischen Mythologie stammen, sind zwei Arten zu unterscheiden: 1. die, welche im Bewußtsein der handelnden Personen die Bezeichnungen realer Mächte sind, und 2. die, welche nur (wie man gesagt hat) zur „Dekoration“ dienen. Letzterer Art gehören z. B. die Manen, die Penaten, die Viktoria, die Meduse an; von der ersteren Art ist „das Verhängnis“. Was ist dieses Verhängnis in der Vorstellungswelt der handelnden Personen, in die wir uns hineinzudenken haben? Die Mehrzahl der Äußerungen über dies Verhängnis hat der Dichter der Isabella in den Mund gelegt, also derjenigen seiner Personen, die mit dem Schicksal in die lebhafteste Berührung kommt; sie spricht von einem Verhängnis, das seinen eigenen freien Weg mit ihren Kindern gehen will (II, 5), von einer „unregiersam stärkern Götterhand“, die das Schicksal ihres Hauses dunkel spinnt (II, 5), von einem „tückischen Wesen“, das mit ihrer Hoffnung spielt (II, 6), von einem „bösen Genius“, der ihr nicht schlummert

[1]) In einem Briefe an Körner macht Schiller darauf aufmerksam, daß die charakteristische Mischung der drei Mythologien vorzüglich in den Chor gelegt werde, der einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition sei.

(IV, 1), von einem „neidischen Dämon", der ihr die Wonne des Wiedersehens verbittert (IV, 3), von einem „Schicksal", das befriedigt ist (IV, 3), von einem „verderblichen Schicksal", das ihr Hoffen in sein Gegenteil umkehrt (IV, 9). Faßt man die Idee des Schicksals nur nach diesen Äußerungen auf, so erscheint es als eine „kakodämonische Macht", als heimtückisch und verwerflich. Man wird indes zu erwägen haben, daß alle jene Äußerungen aus dem Munde einer vom Schicksal so stark Betroffenen kommen. Unter andere Beleuchtung tritt das Schicksal, wenn man auf das Handeln dieses Schicksals achtet; sein Ziel ist die Bestrafung eines schweren Verbrechens; der Grund für sein Walten ist ein Frevel an dem Sittengesetze. Das Schicksal ist eine Strafgewalt, welche den Frevel des Ahnherrn an seinem Hause heimsucht; sehr passend spricht der Chor von „Rachegöttern" (I, 8). Nichts ist indes nun verkehrter, als wenn man in dem Schicksal die „Idee einer ewigen Gerechtigkeit" findet, oder wenn man in Schillers Schicksalsidee die „Majestät der göttlichen Fügung und des sittlichen Gesetzes" bewundert (vergl. Brosin a. a. O. S. 23fg.). Ein Blick auf die Mittel, durch welche das Schicksal seinen Zweck erreicht, überzeugt von der Irrigkeit solcher Vorstellungen; eine Macht, die ihren Zweck dadurch erreicht, daß sie schuldig macht, kann, selbst wenn man die Bestrafung des Verbrechens an dem Hause des Verbrechers gerecht nennen will, nicht die ewige Gerechtigkeit sein. Auch indirekt ergiebt sich dasselbe: Wenn eine That menschlicher Freiheit die Kette des Geschicks brechen kann, so kann das Schicksal kein göttliches Recht haben, denn sonst müßte es seinen Willen durchsetzen und über den menschlichen Willen triumphieren.

Wie verhält sich nun die neben der Schicksalsvorstellung im Geiste Isabellas liegende christliche Gottesvorstellung? Offenbar fallen beide zusammen; „die Götter" und „der Himmel" sind gleichbedeutend mit dem Schicksal (s. besonders IV, 4). — Während in der Iphigenie Goethes die Wahrheit und Wirklichkeit der über der irrenden Menschheit gnädig waltenden Götter aufgedeckt wird, dringt in der Br. v. M. die antike Schicksalsvorstellung zerstörend in die christliche Vorstellungswelt ein; dort eine Veredelung heidnischer Gottesanschauung durch christliche Vorstellungen, hier eine Verunstaltung christlicher Gottesanschauung durch heidnische Vorstellungsweise. In der Br. v. M. findet sich nichts von jenem „deutlichen Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens", in das sich die Unzufriedenheit mit dem Schicksal auf der höchsten Stufe der rührenden Kunst auflöst (Über die tragische Kunst). Vilmar hat ganz recht, wenn er behauptet, wer sich in die Br. v. M. vertiefen wolle, müsse alle seine angeborenen heiligen Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen hinter sich lassen.

Keine Frage ist es, daß die Schicksalsidee der Br. v. M. Schillers eigener sittlicher Überzeugung nicht entspricht, wie dies z. B. Hettner annimmt, wenn er behauptet, Schiller habe sich nicht nur künstlerisch,

sondern auch sittlich in die antike Schicksalsidee eingelebt. So wie der Dichter nicht an Wunder glaubt, und sie doch aus technischen Gründen verwertet, so ist der Schicksalsglaube kein Stück seiner religiösen Überzeugung, sondern ein Kunstmittel in der Hand des Dichters. Vergl. Brosin a. a. O. Der Grund aber für die Benutzung dieses Kunstmittels ist folgender: Schiller wollte die Erhabenheit des menschlichen Willens in einer pathetischen Tragödie zur Darstellung bringen; diese Erhabenheit aber leuchtet um so herrlicher hervor, je größer der Widerstand ist, über den der freie Wille des Menschen siegt. In keiner Vorstellung nun fand er eine gleich furchtbare Macht dem menschlichen Willen entgegengestellt, wie in der antiken Vorstellung vom Schicksal. Er stattete dies Schicksal mit souveräner Macht über den Menschen aus, gab ihm sogar dessen Seele preis, dann aber rief er gegen diese dämonische Macht eine andere dämonische Macht, den freien menschlichen Willen, ins Feld, um in dem Zweikampf zwischen dem übersinnlichen Schicksal und dem „übersinnlichen Vermögen“ in uns das letztere das Feld behaupten zu lassen. Gegen diese ganze Theorie des Dichters spricht eins mit Entschiedenheit: Sollen wir an die Wirklichkeit der dämonischen Kraft des menschlichen Willens glauben lernen — und das ist die Absicht des Dichters — so müssen wir auch an die Wirklichkeit des von diesem Willen überwundenen Widerstandes glauben; das aber ist nur möglich, wenn der Dichter selbst glaubt. —

7. Über den tragischen Gehalt s. den Rückblick auf den IV. Aufzug.

8. Der Chor. Der erste Dienst, den der Chor dem modernen Tragiker nach Schillers Meinung leistet, ist die Verwandlung „der modernen gemeinen Welt in die alte poetische“; der Chor treibt ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinaus (s. Über d. Gebr. d. Chors in d. Tr.). Die Anschauung, daß der Dichter sich von der modernen Welt abkehren müsse, weil sie gemein und zum Poetischen untauglich sei, reicht bei Schiller weit zurück; ihren schroffsten Ausdruck hat sie in einem Briefe an Herder vom 4. November 1795 (bei Brosin S. 9) gefunden, in dem Schiller den Gebrauch der griechischen Mythologie in der deutschen Poesie verteidigt. Hier bezeichnet es Schiller als eine unbewiesene Voraussetzung, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus der Wirklichkeit hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen solle und könne; unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses Leben und Wirken sei wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt; die Übermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes sei so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, notwendig daran zu Grunde gerichtet werden müsse. Schiller weiß für den poetischen Geist keine andere Hilfe, als daß er sich aus dem Gebiete der wirklichen Welt zurückzieht; „da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen werde“, so sei es für ihn nur gewinnbringend, wenn er seine eigene Welt formiere und durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters würde. Vergl. auch die ersten Briefe über die ästhetische Erziehung des

Menschen. — Dieser Anschauung, die den Dichter wie „eine fremde Gestalt“ in sein Jahrhundert stellt, hat der Dichter in gelegentlichen Äußerungen, vor allem aber durch die That, d. h. durch seine klassischen Dramen eine Anschauung entgegengestellt, die ein gesundes Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit erkennen läßt. So nennt er es in einem Briefe an Goethe vom 18. Mai 1798 mehr eine Tugend als einen Fehler eines Stoffs, daß er den Forderungen unseres Zeitalters entgegenkomme, weil es ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter sei, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und sich seiner Zeit entgegensetzen solle. Vor allem aber hat er in seinem Tell ein Stück geschaffen, das, aus lebendigem Verständnis für die Forderungen der modernen Zeit geboren, dann auch auf diese Zeit belebend zurückgewirkt hat. Durch den Tell hat der Dichter das Band zwischen sich und seinem Volke, das er in der Br. v. M. zerschnitten hatte, wieder geknüpft. — Die Forderung Schillers, der Dichter solle sich auf die einfachsten und naivsten Motive durch den Chor hinauftreiben lassen, würde zu einer Stilrichtung führen, welche „im Geiste der Plastik die innere und äußere Welt allgemeiner, einfacher, ungebrochener und regelmäßiger“ (Vischer) behandelt. In der That entspricht die Br. v. M. dieser Charakteristik, wie denn auch in der Abhandlung über den Chor der Geist der Plastik sich bestimmend geltend macht. Aber schon Humboldt machte den Dichter darauf aufmerksam, daß es das Gemüt in eine andere Stimmung versetze, wenn eine reichere Welt sich bewegte und wenn nicht bloß die großen Partien der Menschheit, sondern auch feine Charakternuancen erschienen. Auch wird jeder „moderne“ Leser der Br. v. M. den typenhaften Charakteren gegenüber ein Mißbehagen empfinden; alle handelnden Personen erleiden von außen her die stärksten Stöße gegen ihre seelische Verfassung; aber während bei tiefer ins Charakteristische entwickelten Menschen diese Stöße nach allen Seiten des Gemütslebens hin fortwirken und eine lang andauernde Erschütterung hervorrufen, wirkt der Stoß bei jenen „Repräsentanten der Menschheit“ gleichsam nur in einer Richtung; auch ist der seelische Prozeß schnell abgelaufen; das sympathische Interesse an einem reichen Empfindungsleben findet in der Br. v. M. keine Befriedigung.

Und nun der Rückschluß auf das Recht des Chors. Wenn der moderne Dichter nicht, ohne sich selbst aufzugeben, sich seiner Zeit entgegensetzen darf, und wenn diese Zeit statt einfacher, elementarer Lebensformen eine zusammengesetzte, entwickelte und verwickelte Daseinsgestaltung, statt eines überwiegend öffentlichen ein in das Innere der Häuser geflüchtetes Leben, statt einfacher und typisch gearteter Charaktere zusammengesetzte, scharf individualisierte Charaktere zeigt, so hat der Chor, der nur in einer nach antiker Weise vereinfachten Welt existieren kann, in der modernen Dichtung kein Existenzrecht.

Das Recht, den Chor wieder einzuführen, begründet Schiller zweitens durch den Hinweis, daß der Chor das tragische Gedicht reinige, indem er die Reflexion von der Handlung absondert. Schon oben wurde be-

merkt, daß die Reflexion, auch nachdem sie in dem Chor ein besonderes Organ erhalten hat, nach Schillers eigenen Begriffen ein unpoetischer Bestandteil der Dichtung bleibt (S. 246); in der Reflexion dringt die Lehrhaftigkeit, die Philosophie in die Poesie ein; das ist um so störender, als Schillers Chor ja auch handelnde Person ist. — Ferner wird offenbar das Bedürfnis des Zuschauers, reflektierend vom Einzelnen ins Allgemeine zu gehen, bedeutend überschätzt. Sicher drängt es bei einer Anzahl von Chorliedern der Br. v. M. (s. besonders I, 3 in der ersten Hälfte und II, 4) den Zuschauer nicht zum Reflektieren. In einem andern Falle (IV, 7) zwingt das Chorlied die Reflexion des Zuschauers in eine Richtung, die sie von selbst nie eingeschlagen hätte. Das Bedürfnis, „die Lehren der Weisheit" „mit einer kühnen lyrischen Freiheit" auszusprechen, war das innerste Bedürfnis von Schillers Dichternatur; darum mußte ihm der Chor sehr wertvoll sein; eine allgemein gültige Forderung läßt sich auf die Neigung zur Reflexion nicht aufbauen. — Endlich besitzt der Dichter in der Anlage der Fabel, dem Gange, den er die Entwicklung nehmen läßt, die Möglichkeit, mit den Mitteln seiner Kunst die philosophische Reflexion des Zuschauers zu erwecken und zu leiten; ist doch (nach Aristoteles) die Dichtkunst philosophischer als die Geschichte.

Das, was zum Lobpreis der „mit der größten Sorgfalt ausgearbeiteten und mit erhabener Pracht vorgetragenen, das ganze Leben überblickenden, himmelansteigenden" Chorlieder gesagt wird, kann man zum guten Teil unterschreiben; aber zweierlei ist doch zu bedenken: Einmal bricht mit den Chorliedern, da „der betrachtende Chor" Schiller selbst ist (Hoffmeister), die Subjektivität des Dichters in die streng objektive Dichtgattung ein, und zweitens drängt sich mit den Chorliedern so viel Lyrik in das Drama, daß zumal dann, wenn noch Musik und Tanz hinzukommen, eine unreine Mischform entsteht; in einer solchen Tragödie würden verschiedene Künste und verschiedene Dichtungsarten zu einer unharmonischen Gesamtwirkung verbunden sein. —

V.

Wilhelm Tell.

Schauspiel in fünf Aufzügen.

Litteratur: K. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, 5 Tle. 1838—42. L. Bellermann, Schillers Dramen, II. Teil, Berlin 1891. Die Erläuterungen des Dramas von H. Düntzer, 5. Aufl., Leipzig 1892. Meyer, Schillers „W. Tell", auf seine Quellen zurückgeführt und sprachlich erläutert. Nürnberg 1840. Dr. Weber, Schillers „W. Tell" zum Schul- und Privatgebrauch erläutert. Bremen, 2. Aufl. 1852. Rönnefahrt, „W. Tell" erläutert. Leipzig 1850. Gude, Erläuterung deutscher Dichtungen. Bd. 1. Leipzig. 8. Aufl. 1886. Andreas Florin, Die unterrichtliche Behandlung von Schillers Wilhelm Tell. Davos 1891.

1. Zur Geschichte der Abfassung. Für den Stoff zum Tell hatte den Dichter bereits im Anfang des Jahres 1802 ein mächtiges Interesse erfaßt, und zwar mit einer Kraft und Innigkeit, wie sie ihm lange nicht begegnet war; noch sei zwar bloß, schreibt er an Goethe den 10. März 1802, der Moment der Hoffnung und der dunklen Ahnung, aber er sei fruchtbar und vielversprechend und er wisse, daß er sich auf dem rechten Wege befinde. Ähnlich lautet der Brief an Körner vom 17. März 1802; „ein anderes Sujet hat sich gefunden, schreibt Schiller, das mich jetzt ungleich stärker anzieht (sc. als der „Warbeck"), und welches ich getrost auf „die Jungfrau von Orleans" kann folgen lassen. Aber es fordert Zeit; denn es ist ein gewagtes Unternehmen und wert, daß man alles dafür thue." Vergl. den Brief an Körner vom 9. September 1802. — Eigenartig ist der Weg, auf dem Schiller zu seinem Stoffe kam; der Dichter berichtet darüber in einem Briefe an Cotta vom 16. März 1802: „Ich habe so oft das falsche Gerücht hören müssen, als ob ich einen Wilhelm Tell bearbeitete, daß ich endlich auf diesen Gegenstand aufmerksam geworden bin und das Chronicon Helveticum von Tschudi studierte. Dies hat mich so sehr angezogen, daß ich nun in allem Ernst einen Wilhelm Tell zu bearbeiten gedenke, und das soll ein Schauspiel werden, womit wir Ehre einlegen wollen." Es erfüllte sich also, wie Schiller sagt, die Prophezeihung eben dadurch, daß sie gemacht wurde (Br. an Iffland v. 22. April 1803).

Über die ersten Eindrücke, die der Dichter von seinem neuen Stoffe empfing, und die erste Arbeit an demselben giebt später ein Brief an Körner (vom 9. September 1802) Bericht: „Nun (d. h. während des

Studiums des Tschudi) ging mir ein Licht auf; denn dieser Schriftsteller hat einen so treuherzigen, herodotischen, ja fast homerischen Geist, daß er einen poetisch zu stimmen imstande ist .... Ob nun gleich der Tell einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig erscheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt, da sie großenteils eine Staatsaktion ist, und — das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen — der Darstellung widerstrebt: so habe ich doch bis jetzt so viel poetische Operationen damit vorgenommen, daß sie aus dem Historischen heraus und ins Poetische eingetreten ist. Übrigens brauche ich Dir nicht zu sagen, daß es eine verteufelte Aufgabe ist; denn wenn ich auch von allen Erwartungen, die das Publikum und das Zeitalter gerade zu diesem Stoffe mitbringt, wie billig, abstrahiere, so bleibt mir doch eine sehr hohe poetische Forderung zu erfüllen, weil hier ein ganzes, lokalbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, und, was die Hauptsache ist, ein ganz örtliches, ja beinahe individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit, soll zur Anschauung gebracht werden. Indes stehen schon die Säulen des Gebäudes fest, und ich hoffe, einen soliden Bau zustande zu bringen."

So weit indes die „poetischen Operationen" des Dichters an dem Stoff fortgeschritten waren und so kräftig der Stoff als solcher ihn anzog, vorerst ging der Dichter an eine andere Arbeit, die einen baldigen Abschluß versprach und den Dichter durch die Neuheit der Form reizte; er entschied sich um die Mitte des August im J. 1802 für die Braut von Messina (s. S. 226). Während der Arbeit an diesem Drama bleibt der Tell in Sicht; in dem Briefe an Körner vom 15. November 1802 denkt er daran, einen historischen Stoff, wie etwa den Tell, in der Form der antiken Tragödie (!) aufzufassen; s. oben S. 229.

Bald nach Vollendung der Braut von Messina nahm der Dichter, wie eine Mitteilung an Goethe (Briefwechsel, Cottasche Ausgabe Nr. 890) besagt, seine alten Papiere über die Malteser wieder vor, und es stieg eine große Lust in ihm auf, sich gleich an dieses Thema zu machen. Man versteht diese große Lust, wenn man sich erinnert, daß eben die Malteser dem Dichter für die strenge griechische Form besonders geeignet schienen (S. 225 fg.). Offenbar stand Schiller nach der glücklichen Vollendung der Braut von Messina zunächst unter dem Banne der „strengen Form". Indes hören wir nichts von einer Fortführung der Arbeit an den Maltesern, die von jetzt an überhaupt aus dem Gesichtskreise des Dichters verschwunden bleiben.

Ein interessantes Stimmungsbild aus der Zeit nach Vollendung der Br. v. M. bietet der Brief des Dichters an Iffland vom 22. April 1803. Bei der Br. v. M., so schreibt der Dichter, habe er, um es aufrichtig zu gestehn, einen kleinen Wettstreit mit den alten Tragikern versucht, wobei er mehr an sich selbst als an ein Publikum außer ihm gedacht habe; indes ist er innerlich überzeugt, daß bloß ein Dutzend lyrischer Stücke nötig sein würden, um diese uns fremde Gattung bei den Deutschen in

Aufnahme zu bringen; in der Einbürgerung dieser Dichtgattung sieht er einen großen Schritt zum Vollkommenen. Indes will er es vor der Hand mit der Br. v. M. bewenden lassen, da Einer allein nun einmal nicht hinreiche, den Krieg mit der ganzen Welt aufzunehmen. Dem Dichter war, so scheint es, bereits jetzt die Erkenntnis aufgegangen, die er am 8. Februar 1804 in einem Briefe an Goethe aussprach, daß es mit den griechischen Dingen bei uns eine mißliche Sache sei.

In der That eignen sich die beiden Stoffe, die er nach einer Mitteilung in dem Briefe vom 22. April nunmehr zu bearbeiten gedenkt, der Warbeck und der Tell, gar nicht für „die strenge Form". Auch insofern stehen sie im Gegensatz zu der Br. v. M., als sie nicht mit einer nur möglichen, sondern mit der wirklichen Bühne rechnen; Schiller hofft (wie er gleichfalls in dem angeführten Briefe schreibt) mit beiden Stücken, dem Wunsche Ifflands nach bühnenwirksamen Dichtungen, ohne der Würde seiner Kunst etwas zu vergeben, entsprechen zu können. Ein dritter Gegensatz endlich besteht darin, daß Warbeck und Tell beide „erfreuend" endigen, während die Br. v. M. den Gipfelpunkt des Tragischen bezeichnet; dem Warbeck allerdings fehlt das Pathetische nicht, wie der Dichter bemerkt; wohl aber, füge ich hinzu, dem Tell.

Bei Gelegenheit der Turandot hatte Iffland in einem nicht erhaltenen Briefe den Dichter zu bühnenwirksamen Stücken gedrängt; der Dichter erwidert darauf in unserm Briefe, er halte es allerdings für möglich, zweckmäßige Stücke für das Theater zu schreiben, aber wenn er sich in seinen künftigen Dramen den theatralischen Forderungen nähern sollte, wie er hoffe, wünsche und wolle, so müsse die Kunst selbst ihn dahin führen. Auf diese Stelle bezieht sich Iffland, wenn er den 30. April antwortet: „Gott hüte mich, ein Werk von Ihnen zu wünschen, wozu der Geist Sie nicht geführt hätte, der in Ihnen wohnt! Nur denke ich, ehe man den Stoff erwählt, während der Geist über der Tiefe schwebt, sei eine unmerkliche Richtung, wo er sich niederlasse, noch möglich. Dann wäre es zu erreichen, das Interesse, welches für die Sinne eine gewisse äußere Herrlichkeit darbeut, wie Jeanne d'Arc, eher zu wählen, als ein anderes, welches abstrakte Kenntnis und einen freien Geist fordert."

Ein Nebenwerk, die Übersetzung zweier Lustspiele des Picard, beschäftigt den Dichter vom März bis zum Anfang des Mai. Am 6. Mai entlieh der Dichter von der Bibliothek in Weimar die Chronik Tschudis; doch kam es vorerst, wie es scheint, zu keinem gedeihlichen Schaffen am Tell. — Ifflands Bericht über die Aufführung der Br. v. M. in Berlin, der den Totaleffekt als den höchsten, tiefsten, ehrwürdigsten schilderte, veranlaßt den Dichter zu einem Angebot, das da zeigt, wie sehr es ihn in die klassische Stilrichtung drängt; er will den Ödipus des Sophokles, ganz so wie er sei, bloß die Chorgesänge freier behandelt, auf die Bühne bringen. Zugleich vermeldet er, daß ihn eine überwiegende Neigung zum Tell ziehe. „Dieses Werk, so schreibt er, soll, hoff ich, Ihren Wünschen gemäß ausfallen und als ein Volksstück Herz und Sinne inter-

essieren" (Brief vom 12. Juli). Der Begeisterung des Dichters für die klassische Form trat in der Antwort des erfahrenen Theaterleiters „die echte Wirklichkeit" entgegen; Iffland widerriet nicht gerade in seinem Antwortschreiben den Ödipus, aber er machte darauf aufmerksam, daß Ödipus nur für die Auserwählten, Tell hingegen für alle sei; es sei mit den griechischen Stücken eine eigene Sache; die hohe Einfalt tauche die leeren Köpfe vollends unter, und deren sei Legion. Die Stürme der Leidenschaften in anderen Stücken rissen sie mit sich fort, machten sie zu handelnden Personen und erhöben sie gegen Wissen und Willen.

Am 9. August 1803 meldet der Dichter Goethen, er stehe noch immer auf seinem alten Flecke und bewege sich um den Waldstättersee herum; bedeutsam ist eine Stelle aus dem Briefe an W. v. Humboldt vom 15. August: „Wilhelm Tell ist jetzt, was mich beschäftigt, aber dieser Stoff ist sehr widerstrebend und kostet mir große Mühe; da er aber sonst großen Reiz hat und sich durch seine Volksmäßigkeit (!) so sehr zum Theater empfiehlt, so lasse ich mir die Arbeit nicht verdrießen, ihn endlich noch zu überwältigen." Man erkennt aus diesen Worten den Eindruck der Ifflandschen Bedenken; auch bezeugen sie, daß sich der Dichter dem Reize des Stoffes ganz hingiebt.

Ein neuer Brief Ifflands (vom 20. August), in dem Iffland schreibt, wie ein Archenbewohner nach der Taube mit dem Ölblatt, sehe er auf das erste, was Schiller ihm sende, wird die Veranlassung, daß der Dichter am Abend des 25. August von den Vorstudien zu der Ausarbeitung übergeht. Indes rückt diese zunächst nicht recht vorwärts; so äußert Schiller gegen Körner am 12. September, die Arbeit sei noch nicht viel gefördert worden, weil er leider mit einem verwünschten Stoffe zu kämpfen habe, der ihn bald anziehe, bald abstoße. Die Hindernisse, welche die Arbeit am Tell verlangsamten, waren von zweierlei Art, wie es scheint. Ebenso wie bei der Arbeit an der Jungfrau von Orleans wird es den Dichter belästigt haben, daß sich das Stück nur schwer, so wie es ihm die Idee der Tragödie zu fordern schien, in wenige große Massen ordnen ließ, und daß er es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Teile zerstückeln mußte (s. S. 312). Ferner bedurfte er auch hier wieder viel Zeitaufwand, um seinen Stoff sinnlich zu beleben, da er (um seine eigenen Worte zu gebrauchen) ein ganzes, lokalbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter darzustellen hatte. So bittet er in dem zuletzt herbeigezogenen Briefe Körner um Namhaftmachung guter Schriften über die Schweiz; er sei genötigt, viel darüber zu lesen, da das Lokale an seinem Stoffe so viel bedeute, und er gern möglichst viel örtliche Motive aufnehmen möchte. Und in einem Briefe an Cotta (bei Düntzer S. 35) bekennt er, die Schwierigkeit sei gewesen, ein Volk und Land zu schildern, wo er nie gewesen sei und wo doch das Lokale und Individuelle so sehr mit in Anschlag komme.

Einen Einblick in die Absichten, die der Dichter mit seinem Stücke hatte, gewährt die Fortsetzung des genannten Briefes: „Wenn mir die

Götter günstig sind, das auszuführen, was ich im Kopfe habe, so soll es ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutschland erschüttern.“ Ist es hiernach die Bühnenwirksamkeit, die Schiller anstrebt, so läßt sein Brief an seinen Schwager von Wolzogen (vom 27. September) erkennen, daß der Dichter, der in der Br. v. M. geflissentlich jedes „pathologische“ Interesse am Stoff hintenangehalten hatte, auf ein „affektioniertes Interesse“ am Stoff rechnet; er schreibt nämlich, er sei jetzt leidlich fleißig am Tell, womit er den Leuten den Kopf wieder warm zu machen gedenke; denn auf solche Volksgegenstände sei man ganz verteufelt erpicht.

Einen Anstoß zu lebhafter Thätigkeit empfing Schiller durch die Aufführung des Julius Cäsar von Shakespeare am 1. Oktober; er rühmt in einem Briefe an Goethe vom Julius Cäsar, derselbe habe alle Eigenschaften, um ein ordentlicher Pfeiler des Theaters zu werden: Interesse der Handlung, Abwechslung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums, der Kunst gegenüber aber alles, was man wünsche und brauche. „Für meinen Tell“, fährt er fort, „ist mir das Stück von unschätzbarem Wert; mein Schifflein wird auch dadurch gehoben. Er hat mich gleich gestern in die thätigste Stimmung versetzt.“ — An dieser Äußerung ist in hohem Maße bemerkenswert, daß der Dichter, der mit seiner Br. v. M. der strengen Form des Klassizismus gehuldigt hatte, ein Werk des charakteristischen Stils so hoch erhebt, das in der Formengebung den genauen Gegensatz zu der Br. v. M. bildet. —

Auch der Oktober indes brachte dem Schifflein des Dichters noch keinen flotten Kurs; immer noch arbeitet er an dem historischen und geographischen Teile seines Stoffes (Brief an Körner vom 10. Oktober). Endlich am 7. November kann er dem Freunde melden: „Ich bin jetzt ziemlich in meinem Stück . . . Es ist von der Idee zur Erfüllung ein solcher Hiatus, daß man wie eine arme Seele im Fegefeuer leidet, bis man den Berg überstiegen hat.“ Entsprechend heißt es in einem Briefe an Iffland vom 9. November: „Im Tell leb' ich und web' ich jetzt; ich bin zufrieden mit dem, was gemacht ist, und habe die beste Hoffnung zu dem, was noch zu machen.“ Und in einer für den Charakter des Stücks höchst bezeichnenden Weise fährt er fort: „Ein rechtes Stück für das ganze Publikum verspreche ich Ihnen.“

Waren es bisher die Schwierigkeiten der dichterischen Arbeit gewesen, die das Zeitmaß der Entstehung so stark verlangsamten, so hemmte den Dichter Ausgangs November körperliche Unpäßlichkeit; durch ein vorsätzliches Beharren verhinderte er indes, trotzdem seine ganze „Physik“ unter der Jahreszeit litt, den völligen Stillstand der Arbeit (Brief an Goethe vom 30. November).

Von hohem Wert für die Kenntnis der Arbeit des Dichters am Tell ist eine Stelle aus dem Briefe an Iffland vom 5. Dezember: „Gern wollte ich Ihnen das Stück aktenweise zuschicken, aber es

entsteht nicht aktenweise, sondern die Sache erfordert, daß ich gewisse Handlungen, die zusammengehören, durch alle fünf Akte durchführe, und dann erst zu andern übergehe. So z. B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück; seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluß mit der öffentlichen Sache zusammengreift." Diese Arbeitsweise bezeichnet den Artunterschied der beim Tell angewandten Methode des Dichters; von dieser Selbstaussage aus ist zu der Frage nach der Einheit der Handlung im Tell Stellung zu nehmen.

In dem frischen Gange des dichterischen Geschäfts entsteht in der Mitte des Dezembers eine Verlangsamung durch die Ankunft der Frau von Staël, deren Aufenthalt in Weimar sich dann auf einige Monate ausdehnte. Der Dichter wurde in einen raschen und anstrengenden Wechsel „von produktiver Einsamkeit und einer ganz heterogenen Societäts-Zerstreuung" geschleudert, der ihn nicht zum Schreiben kommen ließ.[1])

Trotz aller widerstreitenden Zustände, die sich im Januar häuften, ging die Arbeit am Tell übrigens leidlich vorwärts; am 13. Januar bittet Schiller Goethe, ihm den ersten großen Akt vorlegen zu dürfen. Vollendet ist das Stück bereits am 18. Februar 1804.

Die Ergebnisse aus der Geschichte der Abfassung des Tell sind folgende: 1. Im Tell gewinnt der Dichter die Fühlung mit dem deutschen Publikum wieder, die er durch die Br. v. M. verloren hatte; er trug, wie es Koberstein ausdrückt, dem Geschmack, den Neigungen, der Anschauungsweise und den Bildungszuständen der Nation Rechnung. Allerdings geschah dies nicht, weil eine bessere Überzeugung, eine richtigere Anschauung von dem Wechselverhältnis des Dichters und seiner Zeit in ihm zum Durchbruch gekommen wäre, sondern weil er notgedrungen Zugeständnisse machen mußte. Ein Brief an Humboldt vom 2. April 1805 dient als Beweis: „Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet sein kann, den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller als alle anderen von dem Zeitstrome ergriffen, er kommt selbst wider Willen mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei

[1]) Die Freude am Verkehr mit der geistvollen Frau, welche die französische Geistesbildung rein und in einem höchst interessanten Lichte darstellte und deren Klarheit, Entschiedenheit und geistreiche Lebhaftigkeit „nicht anders als wohlthätig" wirken konnte (Br. an Goethe v. 21. Dezbr. 1803), schlug bei Schiller bald in ein Mißbehagen an dem Dämon um, der die französische Philosophin, das beweglichste, streitfertigste und redseligste Wesen, die ihm je vorgekommen, in so ungünstiger Zeit zugeführt habe (Brief an Körner vom 3. Januar 1804); das Wachsen des Mißbehagens verrät ein Brief an Goethe vom 14. Januar 1804, in dem Schiller infolge des Gerüchtes, Frau von Staël werde noch drei Wochen bleiben, die Bemerkung macht, Frau von Staël werde wohl erfahren, daß die Deutschen in Weimar ein veränderliches Volk seien, und daß man wissen müsse zur rechten Zeit zu gehen. Als die Philosophin abgereist war, hatte Schiller die Empfindung, eine große Krankheit ausgestanden zu haben (Brief an Goethe Nr. 156).

der man nicht immer rein bleibt. Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüter, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten!" Eine andere Frage ist allerdings, ob der Dichter nicht von selbst durch sein Herz in die Richtung geführt wurde, in die ihn sein Wunsch, die Herrschaft über das deutsche Publikum zu behaupten, hineinzog. Das führt zu einem zweiten Punkte.

2. An Cotta schreibt Schiller von seinem Tell: „Ich hab' ihn mit Liebe gearbeitet, und was aus dem Herzen kommt, geht zu Herzen." Diese Liebe aber floß bei ihm aus der Neigung, die ihm der Stoff als solcher erweckte; der Dichter hängt an Stoffen, welche das Herz interessieren (vergl. S. 228 f.). Wir sehen also bei der Arbeit am Tell von den beiden Trieben, die in seiner Brust neben und nach, bisweilen auch gegen einander wirkten, den Stofftrieb wirksam. Hoffmeister behauptet, in der Br. v. M. habe der Dichter jenen idealen Formtrieb, der ihn vom Wallenstein an einzig geführt habe, gleichsam ausgelebt (5, 129). In Wahrheit besteht er noch fort (s. S. 314), aber er vermag sich nicht durchzusetzen; in dem Widerstreit der Triebe siegt der Stofftrieb, und Schiller schafft ein Schauspiel, das keine einfache Handlung, viel Personen, viel Ortsveränderung, keine einfache Zeit besitzt (s. oben S. 228), das mithin eine der antiken Form gerade entgegengesetzte Form zeigt, ja bei dem überhaupt ein Walten des Formreizes nicht spürbar ist.

In der ersten Periode seines dichterischen Schaffens wird Schiller mit unwiderstehlicher Gewalt zu solchen Stoffen hingezogen, die seiner Gedanken- und Gefühlswelt wahlverwandt sind; er steht ausschließlich unter der Gewalt des Stofftriebes, indem seine stark ausgeprägte Subjektivität solche Stoffe gebieterisch verlangt, die ihr Gelegenheit geben, sich auszusprechen. In der klassischen Periode, die mit dem Wallenstein beginnt, hat der Dichter sich unter eine andere Gerichtsbarkeit gestellt, unter die der Form; dem „affektionierten Interesse an dem Stoff" wird bei künstlerischen Dingen das Existenzrecht abgesprochen. Indes kommt es nicht zu einer Alleinherrschaft der Form, wie es eine Alleinherrschaft des Stoffes gegeben hatte; denn wenn der Dichter auch zweimal, in der M. St. und in der Br. v. M., Stoffe, die ihn innerlich kühl ließen, behandelt hat, so unterliegt doch der Dichter bei der Jungfrau von Orleans und dem Tell dem Stoffreiz, indem er sich zu Stoffen bestimmen läßt, an denen das Herz Anteil nimmt.

3. Der Tell ist das erste Stück Schillers mit „erfreuendem" Ausgang; aber nicht sowohl durch die Art des Ausgangs als vielmehr durch seine innere Natur tritt der Tell aus der Linie der klassischen Dramen heraus; dem Tell fehlt der pathetische Charakter, das Wort im Sinne der Abhandlung: „Über das Pathetische" genommen; weder von einem Erhabenen der Fassung, noch von einem Erhabenen der Handlung kann die Rede sein; nirgends offenbart sich „die Selbständigkeit des Geistes"; weder in der Herrschaft des Geistes über das leidende Sinnenwesen, noch

in der Reue, noch in der Freiwilligkeit des Leidens. So ist der Tell das erste Drama, das nicht nach den Gesichtspunkten der kantianisierenden Ästhetik unseres Dichters organisiert ist; vielmehr wird sich zeigen, daß Schiller mit dem Tell, in dem nicht ein Leiden in sittlichem Heroismus ertragen oder freigewählt, sondern thatkräftig abgeworfen wird, in die Stilrichtung seiner ersten Periode zurücklenkt. —

2. Der Dichter und sein Stoff.*) Die Hauptquelle, aus welcher Schiller geschöpft hat, ist des Aegidii Tschudii, gewesenen Land-Ammans zu Glarus, „Chronicon Helveticum“. Ich gebe im folgenden zunächst einen Abdruck der vom Dichter benutzten Abschnitte; derselbe stimmt in seiner Ausdehnung im ganzen mit dem Abdruck bei Joachim Meyer überein, nur einige Stellen sind hinzugefügt; die Anmerkungen unter dem Texte verdanke ich Meyer. —

„Anno Domini 1304 als die Waldstett Uri, Schwitz und Underwalden hart truckt[1], daß der Hertzog[2] von Oesterrich Amptlüt[3] von Lucern, oder von Rotenburg den Blut-Ban in Iren Ländern verwalten solten, welchs jetzt bi dry Jaren lang gewäret hat, besorgtend, daß diser Ingang ein Besitzung gebären möcht[4], als ob Si Oesterreichische Unterthanen wärind, dann sich dieselben Amptlüt an etlichen gehaltenen Blut-Gerichten mercken lassen, als ob Si im Namen der Fürsten von Oesterrich sölich Gericht vollfürtind, deßhalb gemelte Waldstett bewegt wurdent, Jr ernstlich Bottschafften aber[5] zu Künig Albrechten ze schicken, und sin Künigkliche Gnad ze bitten Jnen ein Richs-Vogt ze verordnen, der im Namen sinen des Künigs und des Römischen Richs, wie das von Alter har gebrucht[6], den Blut-Ban verwaltete, darnebent sin Künigliche Würde Unterthäniglich ze bitten, daß Er Si bi Jhren Keiserlichen und Küniglichen Fryheiten und alten Harkommen schirmen welte, umb Bestätigung dero woltend Si nit witer anhalten, diewil es vormalen allweg vergebens gewesen.

Do nun dise Werbung geschach, ergrimmet der Künig, als Er sach daß Er weder durch Bitt, durch Güte, durch Tröwen noch durch Practicken, Si sinen Sünen den Fürsten von Oesterrich unterthänig gemacht, ouch Si nit von einandern trennen mocht; Er sprach zu den Botten, züchend heim, diewil es dann je also sin muß, und Jr es also haben wolt, so wellend wir üch Richs-Vögt geben, und in üwere Landen setzen, dero Gebotten sollend Jr in allen Dingen an unser statt gehorsam sin, und wa[7] Jr das nit tund, wellend wirs an üwer Lib und Gut rechen, und söllend alsdann alle üwere Fryheiten verwürckt haben.

Also in kurtzen Tagen darnach schickt Jnen der Künig zween Landt-Vögt im Namen des Richs, denen bevalch Er in Jren Ländern ze wonen hußhablich[8], daß

---

*) Die grundlegende Arbeit über Schillers Quellen ist das Nürnberger Schulprogramm für das Jahr 1839/40 von Joachim Meyer. „Schillers Wilhelm Tell, auf seine Quellen zurückgeführt und sachlich und sprachlich erläutert.“ Vergl. ferner Dr. Weber in der S. 312 angeführten Schrift, Lucä: „Über Schillers W. T.“, Zeitschr. f. d. Philologie 1, 353f., 2, 158f. und Peppmüller: Zu den Quellen des Schillerschen W. Tell, in Gosches Archiv f. Litt.-Gesch. 1, 462fg. Dazu Düntzer S. 3fg.

[1] als es sie hart drückte. [2] der Herzoge. [3] Amtleute. [4] daß dieser Eingang, d. h. dieser anfangende Gebrauch, eine Besitzung, d. h. ein Recht, gebären, hervorbringen möchte. [5] abermals. [6] Gebrauch gewesen war. [7] wo = wann. [8] ihren Wohnsitz zu haben.

sunst vorhar nie gebrucht was, dann dise dry Länder vorhin gemeinlich nur ein Richs-Landt-Vogt gehept sammenthafft[1], der nit bi Jnen seßhafft, sonder menigs Jar kum einist[2] zu Jnen kam, so Jn der Ländern eins oder mer von Eehaffter[3] Sachen wegen beruffend. Derselbe Landt-Vogt hat allweg in jedem Land besonder ein[4] Landt-Mann Edel oder Unedel, der nit libeigen, und da seßhafft was, den Er ze sinem Statthalter satzt, und offt denselben den Blut-Ban verwalten ließ. Es was ouch allweg der Landt-Vogt ein Graf oder Fry-Herr; Jetz aber fieng Künig Albrecht ein Nüwerung an, ordnet Jnen zween seßhaffte Land-Vögt, der eine der Geßler genant, was ein Ritter, der solt Uri und Schwitz regieren, dises Geßlers was die Burg ze Küßnacht am Lucerner See (jetz in Schwitzer Gebiet), daruff Er seßhafft was. . . . Der genante Landt-Vogt Geßler satzt sich zu Uri in den Thurn ze Altdorff, so der Meiern von Altdorff gewesen," u. s. w.

„Gen Underwalden ordnet Er zu Vogt Beringer von Landenberg Edel-Knecht uß dem Turgöw, den satzt Er uff die Burg ze Sarnen, ob[5] dem Wald, die nechst ob dem Dorff Sarnen gelegen," u. s. w.

„Der Künig bevalch ouch dem gemelten Landt-Vogt von Landenberg, daß Er die Vesti Rotzberg nidt[6] dem Wald verwaren sölt, mit einem Statthalter dieselb Vesti was nach Absterben des letsten Edel-Knechts von Rotzberg an sin Oehem den Edel-Knecht von Waltersperg (der ouch nidt dem Wald saß) ze Erb gefallen, den zwang Künig Albrecht, daß Er Jms mußt ze kouffen geben; Also satzt der von Landenberg ein Edel-Knecht, so ouch nidt dem Wald gesessen, der von Wolfenschießen genant, uff dieselb Burg Rotzberg, der ein junger, frecher, mutwilliger Mann, und hat sich an die Herrschafft gehenkt, wider siner Brüdern, (die uff der Vesti Wolfenschießen sassend) und anderer siner Fründe willen; Die Vestinen Sarnen und Rotzberg wurdend mit Hut-Knechten[7] wol bewart, und beiden Landt-Vögten Geßler und Landenberg vil bewaffneter Wart-Knechten[8] vom Künig zugeben, der Kosten[9] Si ze erhalten und besolden gieng aller über die Waldstett. Der Künig bevalch disen Vögten, daß Si gegen den Straffbaren, wie geringe Sachen es jemer werind, zum strängisten faren, kein Gnad mitteilen, und niemands zu verschonen; Dise Landt-Vögt warend zween grimm, ruch[10], unbarmhertzig Mann, das wußt der Künig, und hat Si darumb dahin verordnet; Si fiengend bald an biderb[11] Lüt streng und hart ze halten, und allerlei Gefar[12] und Grimmigkeit mit Jnen scharff ze gebruchen, deß Si vorhar nie gewonet hattend. Si furtend ouch dick[13] fromme Landt-Lüt umb kleiner Ursachen willen fängklich uß den Waldstetten uff die Vesti Küßnacht, oder gen Lucern, oder gen Zug in der Hertzogen Land, und köstigetend[14] Si allda mit langer Gefängknuß, daß von Alter har nie von keinem Künig gebrucht noch gehört was. Si wurdend ouch in der Hertzogen Land zu Lucern und zu Zug uff den Wuchenmarckten, (die Si von Jr Notdurfft wegen gebruchen mußtend) mit mengerlei nüwen Uffsetzen, an Zöllen, Umbgelten[15] und andrer Vorderung gesteigert und beschwert" u. s. w. „Das mußtend die guten Lüt lange Zit liden und hingon lassen, dann der Künig was so gwaltig und mächtig, daß Si sich nit widersetzen dörfftend, zu dem daß Er und sine Sün Si mit Jren inhabenden Landen gantz umbfangen hattend, deßhalb Si sich trucken und geschmucken[16] mußtend bis zu gelegnerer Zit. Jr gröste Hoffnung was, Gott wurd disem Künig nit allweg sin Mutwillen vertragen, und Jm bald ab der Welt helffen, so wurd allsdann ein nachkommender Künig Si schirmen, und als dann wurdend die Fürsten von Oesterrich nit mer so gewaltig sin, wann das Rich uß Jrn Handen käm." — —

---

[1] mit einander. [2] einmal. [3] gesetzmäßiger, im Rechte begründeter. [4] einen. [5] über. [6] unter. [7] Garnison-Soldaten. [8] Diener, apparitores. [9] nom. sing., plur. die Kösten, wie hochd. (bloß im Plural) die Kosten. [10] rauhe. [11] ehrenhafte. [12] Trug. [13] oft. [14] züchtigen, quälen, kasteien, castigare. [15] Abgaben. [16] sich drücken und schmiegen.

„In eeberürtem[1] 1305 Jar schicktend die dry Länder Uri, Schwitz und Underwalden Jr Eerbare Bottschafften zu Künig Albrechten, und woltend Jm klagen die streng Grimmigkeit und Härte, so sine Landt-Vögt der Geßler, und der von Landenberg mit Jnen bruchtind, und sin Künigkliche Hochheit bitten, sölchs gnädigklich abzeschaffen, und Sie bi Jr Fryheiten und alten Harkommen ze schirmen. Aber der Künig wolt Si nit hören. Er ließ Si aber für sine Rät kommen. Denen erzeltend die Botten die Grimmigkeit der Landt-Vögten, wie Si Jre Landt-Lüt umb kleinfüger Sachen willen, und offt one Ursachen, und redliche rechtliche Bewisungen wider Jr alt Harkommen und Fryheiten hart hieltind, Türnetind[2], blochetind[3], schatztind, ouch zu Ziten uß Jren Landen fürtind, und mänigkmaln in Gefängknussen vilnach[4] erfulen[5] und verderben liessend, deßglichen daß Si mit nüwen ungewonlichen Stüren, und Anlagen Si beschwertind Jre Wartknecht und Diener (dero Si ein grosse Zal) ze erhalten und ze besolden, das vorharen bi Jnen nie erhört noch gebrucht, Si wurdind ouch mit vilerlei Nüwerungen und Beschwerungen an den Markten zu Lucern und zu Zug geträngt, und gescheche den Jren allda mengerlei Schmach und Tratzungen, welchs Jnen alles hoch beschwerlich, und Jnen als fryen Lüten des Richs zur Unterdruckung und Verderbung reiche: Betend die Küniglichen Rät unterthänigklich, daß Si di Künigkliche Majestät zu Gnaden bewegen, und zu erbitten solichen Trang der Vögten abzeschaffen, und Si wie sine Vorfaren Keiser und Künig diser Nüwrungen unbeschwert, und bi Jren Fryheiten als Glider des Richs gnädigklich bliben ze lassen.

„Die Künigkliche Rät, nachdem Si ein Bedencken genommen, gabend Antwurt: Si (die dry Länder) söllend bedencken, daß Si Jnen selbs disen Unwillen, und ein ungnädigen Künig gemacht, daß Si nit wellen tun, wie die von Lucern, Glarus und andere, und wann Si nachmaln selb tettind, wurdind Si on zwifel aller Gnaden vom Künig und sinen Sünen den Hertzogen von Oesterrich gewärt, Si söllind wider heim ziehen, der Künig sig jetz mit merern Geschäfften beladen, dem wellind Si zu gelegner Zit Jr Anligen fürbringen.

Hiemit mußtend Si abscheiden on einiche andere Antwurt, und als Si heim kamend, ward es mithin böser dann vor, wann die Vögt fiengend an noch grimmer zu wüten.“ —

„In disem Jar (1306) ze ingendem[6] Herbst reit der von Wolfenschiessen des Künigs Amptmann uff der Vesti Rotzberg ze Underwalden nidt dem Kernwald, gen Engelberg in das Closter und wie Er morndes[7] wider haruß fart, fand Er eins frommen Landtmanns Cunrat von Boumgarten genant (der uff Altzelen saß) Eegemachel[8], in einer Matten[9], da Si arbeittet; Dann Altzelen ligt nidt dem Wald an der Straß von Stans gen Engelberg, nit verr[10] hinter dem Dorff Wolfenschiessen uff einem Büchel[11]; Die Frow was wunder schön, und ward der Amptmann ab Jrer Schöne in böß Begierden entzündt, fragt die Frow wo Jr Eemann weri? Die Frow antwurt, Er wäre ußgewandlet, und nit anheimisch, Er fragt Si wider, wann er wider heim kommen werde, die Frow versach sich Jrer Person halb nützit[12] args, gedacht nit daß es (ihm) umb Si zu tun, sonder Si besorgt, Jr Eemann mocht etwas mißhandlet haben, daß Jn der Amptmann straffen wurd, diwil Er so gnaw fraget wo Er wäre, dann Si erkant sin grimmig Gmüt, und gab Antwurt: Si achte, Er werd etlich Tag ußbliben, mög nit wissen wie lang, (Si wußt aber wol daß Er zu Holtz was, und umb Mittag wider heim kommen wurd) do der Amptmann das hört, sprach Er zur Frowen: Frow, ich will mit

[1] vorerwähntem. [2] in Türme, Gefängnisse sperrten. [3] in den Block gefangen legten. [4] beinahe. [5] verfaulen. [6] angehendem. [7] am folgenden Tage. [8] Ehegemahl, Gattin. [9] Wiese. [10] fern. [11] Anhöhe. [12] nichts.

üch in üwer Huß, habe was mit üch zu reden; die Frow erschrack, dorfft Im nit widersprechen, gieng mit Im in Ir Huß; Do begert Er, Si sölt Im ein Wasserbaad zubereiten, dann Er wäre vom Wandlen schweißig und müd worden. Do begund die Frow nützit guts bedencken, wünscht in Irm Gemüt nach Irm Eegemachel, daß Er bald vom Wald käme, und rüst das Bad unwilligklich, wie nun das Bad gerüst was, do begund Er sin schnöden Willen gegen der Frowen ußlassen, unterstund Si zu nötigen mit Im zu baden. Die Frow erschrack, und ward Ira[1] angst, dann Si sach wol daß der Amptmann wolt Gewalt mit Ira bruchen; bat Gott in Irm Hertzen, daß Er Ir Eer beschirmen, und Si vor Schand behüten wolt. In solchem erdacht Si ein List, gab dem Amptmann fründliche Wort, als ob Si Im willfaren wolt, sagt zu Im, Er sölt die Diener (dero Er zween bi Im hat) heißen hinweg gan, wann[2] Si wollt nit zu Im ins Bad, wann die Diener im Huß werind. Do hieß der Amptmann die Diener hinweg ziehen; Die Frow hieß den Amptmann ins Bad sitzen; Si wolt sich derowil in Ir Kammer schnell abziehen, und zu Im insitzen, das tett der Amptmann. Indem gieng die Frow still zur hindern Hußtür hinuß, und wolt darvon fliehen, so kommt im selben Ir Eemann zugegen[3] vom Wald, dem klagt Si mit Wainen und stillen Worten, was der Wüttrich mit Ira wellen handlen, und wie Er im Bad sässe; Der Bidermann sprach: Gelobt sig Gott min fromme Hußfrow daß Er dich behüt, daß du din Eer errettet hast, ich will ihm das Bad gesegnen, daß Ers keiner Frowen mer tut, dann wäger[4] ist ich setze min Leben dran, dann daß du min lieber Gemachel geschmächt werdist; Gieng hiemit schnell ins Huß, und schlug dem Amptmann die Ax an Kopff, daß Er deß ersten Streichs starb, entwich angentz[5] gen Uri, da enthielt Er sich heimlich, wiewol nit vil Nachjagens geschach, von wegen der Schand die der Amptmann hat wöllen vollbringen." — —

Dero Zit, als Hertzog Hanß von Oesterrich (Hertzog Rudolfs seligen Sun, der hievor Anno Domini 1290 gestorben, und Künig Albrechts Bruder gewesen) jetz im 19. Jar sins Alters was, und sach, daß der Künig sin Vatter[6] (der sin Vogt und Gerhab[7] sin sölt, biß Er zu sinen Tagen käm[8]) sinen Sünen stät[9] vil Herrschafften übergab selbs ze regieren, dero etlich Alters halb jünger warend dann Er, und aber Im von sinen Vätterlichen und Mütterlichen Erblanden noch nie ützit[10] unter Handen geben ze verwalten, deßhalb Er etlich siner Räten, an Künig sin Vettern schickt, und bitten ließ, daß Er Im ouch etwas sins ererbten Eigenthumbs und Herrschafften selbs regieren ließ, wann Er vermeint Im schmächlich sin, daß der Künig sine Sün regieren liesse, und Im nützit vertruwt solt werden, siner eignen Erblanden ze regieren. Also gab der Künig des Hertzog Hansen Räten ze Antwurt, Er sige[11] sins Vettern noch diser Ziten rechter Vogt und Verwalter über sin Lib, Gut, Lüt und Land ze regieren, wann die gebürend Zit sins Alters kommt ze regieren, well Er dann tun, was Er zu tun schuldig. Hertzog Hanß was diser Antwurt übel zufriden, vermeint, wann es des Künigs Sünen (dero etlich jünger dann Er) gebürende Zit sig ze regieren, so sölt es Im ouch gebüren, und richt[12] sine Rät offt wider an sölichs an Künig ze begeren, der Künig blib allweg uff voriger Antwurt, und ward nachwerz so zornig über dieselben Rät, daß Si Im der Sach nit mehr gedencken woltend, und es Hertzog Hansen abschlugend, als Er das witer an Si begert, dann der Künig hat Si in Verdacht, Si hettend In uffgewisen."[13] — —

„Anno domini 1307 was ein frommer Landmann in Underwalden ob dem Kernwald, der hieß Heinrich von Melchtal, und was seßhafft im selben Tal, ein

[1] Dativ für „ihr". [2] denn. [3] entgegen. [4] besser. [5] angehends, sogleich. [6] lies: Vetter. [7] Vormund. [8] volljährig würde. [9] allmählich. [10] Etwas. [11] sey. [12] mahnte. [13] aufgereizt.

wiser, verständiger, eerbarer, hablicher[1] Mann, und wol geacht unter den Land-Lüten, ouch allweg handlich[2] daran, daß man bi des Lands Fryheiten bliben, und sich vom Römischen Rich nit trennen liesse, deß was Im Beringer von Landenberg Land-Vogt über gantz Underwalden viend und uffsetzig. Diser Melchtaler hat schöne Ochsen, und von einer geringen Ursachen wegen, da sin Sun Arnold von Melchtal sölt übertretten haben, und in Straff gefallen sin, (deß Er doch nit bekanntlich, und ob es glich also gewesen, hett es uffrecht[3] nit 5 Schilling Straff uff Jhm tragen) schickt der Land-Vogt sin Diener, daß Er das schönest par Ochsen zur Straff solt nemmen, und ob der Alt Heinrich von Melchtal darwider reden welt, sölt Er Im sagen, es wäre des Landt-Vogts Meinung, daß die Puren[4] den Pflug selbs ziehen söltind, und sölt hiemit die Ochsen nemmen, und Im bringen. Der Diener tett wie Im der Herr bevalch. Der gut Biderbmann hat nit gern, daß man Im das Sin mit Gewalt nam, und meint sin Sun hetts nit verschult, und so der Land-Vogt Anspruch an In hett, sölt er In mit Recht bewisen, und dann straffen; Aber der Diener wolt die Ochsen han wie Im bevolchen was. Und als er die uffband, ward des Landmanns Sune Arnold (der noch ein junger Mann) erzürnet, und schlug mit einem Stecken den Diner starck uff die Hand, daß Im ein Finger glich brach, und floch angentz uß dem Land gen Uri, da Er sich bi einem siner Blutz-Fründen lange Zit heimlich enthielt, im selben Land auch Cunrat von Boumgarten ab Altzelen verborgenlich lag. Der Diener gehub sich des Streichs übel[5], klagts sinem Herrn dem Landt-Vogt, (dieser) ließ im gächen Zorn des Jünglings alten Vatter uß dem Melchtal beschicken[6] und den Jüngling bevalch Er fängklich inzenemmen; Als aber der Jüngling nit funden ward, dann Er von Land, kam der Vatter; Der Landt-Vogt fur den alten Mann mit ruchen Worten an, und begert, Er sölt Im sin Sun Arnolden angentz ze Handen stellen; Der gut Bidermann wußt noch selbs nit wo der Sun uß was, und merckt wol, wo Er vorhanden wäre, daß es Im umb sin Leben ze tunde: Gab Antwurt, Er wüßte bi Warheit nit wo Er uß wäre, dann Er zu Stund von Huß gelouffen, und Jme nie anzeigt wo Er uß welle. Do ließ der Land-Vogt dem alten Vatter (der ein erbrer wolbetagter Mann was) beide Ougen ußstechen, dann der Knecht hat Im hitzig angeben, daß Er geredt sölt haben Er nemme Im das Sin unbillich, Er nam Im ouch nützit dest minder[7] die Ochsen ouch, und mußt dem Diener großen Kosten geben für den Lamtag[8] des Fingers. Ab dieser ungebürlichen Tyrannischen Handlung das Landt-Volk ein mercklichen Unwillen gewan. Als ouch Arnold der Sun vernam, wie es sinem frommen Vatter gangen, klagt Ers heimlich vertruwten Lüten ze Uri, und hoffet mitlerzit sins Vatters zugefügte Schmach ze rächen. Die Land-Lüt hieltend dem Landt-Vogt für, es wäre Jnen beschwerlich mit den Jren also streng umzegon. Der Landt-Vogt gab Antwurt, Er möcht sin nützit[9] der Künig, deß Diener er sig[10], woll es also haben, und hab Im solches ze tunde bevolchen.

Derselben Zit tett der Geßler Landt-Vogt zu Uri und Schwitz, den Landt-Lüten daselbs nit weniger dann der von Landenberg den Underwaldnern großen Trang, den Edlen und den Unedlen, hielt Si streng und hart, und nam Im für ein Vesti in Uri ze buwen, damit Er und andre Landt-Vögt nach Im dest sicherer allda wonen möchtind, wa Uffruren[11] entstan söltind, und ouch das Land in dest größerer Forcht und Gehorsami bliben mußt; Ließ also Stein, Kalch, Sand und Zimmerholtz uff ein Bücheli[12] Solaturn genannt, bi Altdorff dem Houpt-Flecken

---

[1] begüterter. [2] thätig. [3] auf rechtliche Weise. [4] Bauern. [5] stellte sich ungebärdig wegen des Streichs. [6] herbeiholen. [7] nichts desto weniger. [8] die Lähmung [9] er wolle dessen Nichts, d. h. er wolle es nicht. [10] sei. [11] wenn Aufruhr. [12] eine kleine Anhöhe.

gelegen, füren, fieng an den Buw ins Werk ze richten, und wann man Jn fragt, wie die Vesti heissen wurd, sprach Er, Jr Namen wird sin: Zwing Uri under die Stägen[1]. Das verdroß die Edlen Landtsessen und gemein Landt-Lüt in Uri gar übel, und was Jnen diser Buw ein grosser Dorn in Ougen. Wie Si nun dises Buws fast unwillig warend, und Er das merckt, ward Er grimm zornig über Si, tröwt[2] Er wöll Si als[3] weich und zam machen, daß man Si umb ein Finger mocht winden.

Und ließ umb St. Jacobs-Tag ze Altdorff am Platz bi den Linden, da mengklich[4] für gon mußt, ein Stangen uffrichten, und ein Hut oben daruff legen, und ließ gebieten mengklichen, im Land wohnhafft, bi Verlierung des Guts und einer Lib-Straff, daß jeder so da fürgienge, sölte mit Neigen und Paret abziehen Eer und Reverentz bewisen, als ob der Künig selbs, oder Er an siner statt persönlich da wäre, und hat dabi ein stäten Wächter und Hüter bi Tag Zit sitzende, uffzesechen, und die anzegeben, die dem Gebott nit statt tättind[5]. Er vermeint, Jm selbs ein hochen Rum damit ze machen, wann Er dieß hantlich[6], tapffer, namhafft Volk, so bißhar bi Keisern, Künigen, Fürsten und Herren in hocher Achtung gewesen, und sich nie von jemand zwingen lassen, in niderste Undertruckung bringen mocht. Diser grosser Ubermut truckt die Landt-Lüt noch wirsch[7] dann der Buw des Schlosses, noch[8] dorfftend Si sich nit darwider setzen, von wegen des Königs ougenscheinlichen grossen Ungnaden, und gwaltiger Macht, bi dem Si ouch kein Gnad ze finden verhoffen kontend." — —

„Jn selbigen Tagen fügt sich, daß der Landt-Vogt Geßler (als Er von Uri gen Küßnach uff sin Burg spatzieren wollt) durch das Land ze Schwitz reit, darüber Er ouch Landt-Vogt was, nun saß zu Steinen in Schwitz ein wiser, eerbarer Mann von altem Wapens genossen Geschlechts[9], Wernherr von Stouffach genant, Rudolffs von Stouffachs seligen, (so etwa[10] Landt-Ammann zu Schwitz gewesen) Sune. Derselb Wernherr hat zu Steinen dißhalb[11] der Bruck ein schön nüw Huß gebuwen. Wie nun der Landt-Vogt Geßler zum selben Huß kumpt, und Jne der Stouffacher (der vor dem Huß stund) früntlich empfieng, und willkummet, als sin Herren, fragt Jn der Landt-Vogt, weß das Huß wäre? (welches Er sunst wol wußt, dann Er etwa gegen andern getröwt, Er welt Jm das Huß nemmen) der Stouffacher gedacht wol, daß Er Jn nit in gutem frage, wußt wol daß Er Jm uffsetzig was, von wegen daß Er allweg hantlich[12] darwider, daß man sich nit an die Fürsten von Oesterrich ergebe, sunder bim Römischen Rich und alten Fryheiten blibi, wann[13] dieser Stouffacher hat vil Anhang und grosses Ansechen bi den Landt-Lüten. Also gab Er dem Landt-Vogt Antwurt: Herr, daß Huß ist mins Herrn des Künigs, und üwer, und min Lechen[14]. Der Landt-Vogt sprach: Jch bin an mins Herrn des Künigs statt Regent im Land, ich will nit daß Puren Hüßer buwind on min Verwillgen, will ouch nit daß Jr also fry lebind, als ob Jr selbs Herren sigind, Jch wird üchs underston ze weren[15] und reit hiemit fürwärt. Dise Red beschwert den Stouffacher vast, und satzt[16] die zu Hertzen. Nun was Er ein vernünfftiger, verständiger Mann, hat ouch ein wyse sinnriche Frow, die wol an Jm merckt, daß Er betrübt was, und Jm etwas schweres anlag, und offnets doch nit. Nun hat Si gern gewußt was Jm doch gebrest[17] und hub so vil an[18] daß Er Jra anzeigt, was Red der Landt-Vogt mit Jm getriben, und versprache sich

[1] d. i. „Zwinge Uri unter die Stiege", jetzt die Ruine Zwing-Uri am Steg an der Gotthardstraße gegen drei Stunden von Altorf? [2] drohte. [3] so. [4] jedermann. [5] stattgäben. [6] thätige. [7] ärger. [8] dennoch. [9] Wappensgenossen heißen überhaupt die Edlen, sowohl unter sich als Ebenbürtige als im Gegensatz der gemeinen Leute. [10] einst. [11] diesseits. [12] thätig. [13] denn. [14] Lehen. [15] ich werde mich unterstehen, es euch zu wehren. [16] nahm. [17] gebreche, fehle. [18] fing so oft davon an.

keins andern, wann[1] daß Er Im mitlerzit sin Huß, Herberg, Hab und Gut nemmen werd. Do Si das vernam, sprach Si: Min lieber Ee-Wirt, du weist daß sich menger frommer Landt-Mann In unserm Land ouch ab des Landt-Vogts Wüterey klagt, so zwiflet mir nit, dann daß vil biderber Landt-Lüten in Uri und Unterwalden ouch das Tyrannisch Joch drucke, wie man dann täglich hört, daß Si Jre Not klagend, darumb wäre gut und vonnöten, daß üwer etlich, die einandern vertruwen dörfftind heimlich zu Rat zesammen giengind, und Nachgedencken hättind, wie Jr des mutwilligen Gwalts abkommen möchtind, und einandern verhießind bizestan, und bi der Gerechtigkeit ze schirmen, so wurd üch Gott one Zwifel nit verlassen und die Unbillichkeit helffen tämmen, so wir Jn von Hertzen anruffend. Fragt Jn daruf, ob Er in den Ländern Uri und Unterwalden ze jemand achtbarer Kundtschafft hette, denen er vertruwen, sin Not klagen, und von disen Dingen mit Jnen Underred haben dörffte. Er gab Antwurt, ja, ich kenn allda fürnemme Herren-Lüt, die mir insunders geheim, denen ich wol vertruwen darff.

Also gedacht Stouffacher in Jm selbs, der Frowen Rat mocht nit böß sin, volgt Jra, fur gen Uri, lag da etlich Tag still ze losen[2] wie der gemein Mann gesinnet wäre. Do hört Er von vilen vertruwten Eeren-Personen grosse Klag und Unwillen wider den Landt-Vogt, von wegen des Buws der Vesti, die Er Zwing nämmen wolt, und insonders von des Huts wegen, dem man Reverentz bewisen mußt, und merckt, daß alles Landt-Volk Edel und Unedel undultig, und dem Landt-Vogt vient warend, und dorfftind sich doch offentlich nit mercken lassen, noch ützit[3] tättlichs wider Jne fürnemmen, dann keiner wußte was Er im Fal der Not am andern für rucken, und Bistand hette, diewil man umb dasselbe einandern heimlich nit erkunnet, und des Künigs entsitzende grosse Macht[4] und schwere Ungnad, so er zu Jnen trug, Jnen vil Schreckens bracht. Nun was der Stouffacher fro, daß Er allda den großen Unwillen wider den Landt-Vogt spürt, gedacht der Sach werd dest besser ze tun, doch vertruwt Er dißmals sin Anligen allein einem namhafften wisen Eeren-Mann von Uri Walther Fürst genant, was Jm vom Landt-Vogt sins Hußes halb fürgeworffen, sagt Jm ouch dabi, wie Er durch sins Eegemachels Rat bewegt worden, Jme als sinem Vertruwten sölches ze klagen, und Rats ze pflegen, ob es nit gut und vonnöten, sich wider sölchen Tyrannischen Gwalt ze setzen, und heimlich sich zesammen zeverbinden, und umb Helffer sich ze bewerben? Der Landtmann von Uri lobt der Frowen Rat, und erbot sich sins Teils sölchem Anschlag helffen statt ze thun[5] und zeigt Jm an von dem Gsellen von Unterwalden Arnolden von Melchtal, der des Landt-Vogts ze Underwalden Diener ein Finger zerschlagen, wie sich derselb noch bi Jnen in Uri enthielte, wandlete aber vilmalen heimlich gen Underwalden zu den Sinen, und wäre ein tapfferer verständiger Mann, wiewol noch jung, hette ouch ein große Blutz-Fründschafft in sinem Land, und sig Jm wol ze truwen, dann Er zu diser Sache von siner Geschicklichkeit wegen sonders wol dienen werde.

Also ward Er ouch berufft, und wurdend also dise dry Mann Walther Fürst von Uri, Wernherr von Stouffach von Schwitz, und Arnold von Melchtal von Underwalden, der Sachen ein[6], daß Si Gott ze Hilff nemmen, und underſtan[7] weltind, diser Sachen sich ze underwinden, deß schwurend Si ein Eidt zu Gott und den Heiligen zesammen, und wurdend nachvolgende Bedingen von Jnen abgeredt: Namlich: Daß Jro jeder sölt in sinem Landt an sine Blutz-Fründ und andere vertruwte Lüt heimlich werben, umb Hilff und Bistand, die an sich ziehen, und zu Jnen in Jr Pündtnuß und Eidts-Gelübt ze bringen, und behulffen ze sin

[1] außer, als. [2] lauschen, hören. [3] etwas. [4] entsetzlich große Macht. [5] auszuführen. [6] einig. [7] wagen.

wider Ir alte Fryheit ze erobern, und die Tyrannische Landt-Vögt, und mutwillige Herrschaft ze vertriben, einandern bi Gericht und Recht ze schirmen, und daran Ir Lib und Leben ze setzen. Doch daß nichts desto minder jedlich Land dem Heiligen Römischen Rich gebürliche Gehorsamme tun, ouch jeder Mensch sin sonderbare Pflicht, weß er gebunden, es sig[1] Gotzhüßern, Herren, Edlen und Unedlen, und mängklich den andern Inländischen oder Ußländischen, wie von Alterhar gebürende Pflicht und Dienst leisten, so verr und[2] dieselben nit Si von Ir Fryheiten und wider Recht ze trengen fürnemmind.

Sölchs ward jedem, so in dise Pündtnuß gieng, vor geöffnet, dann Si nit begertend jemand weder Geistlichen noch Weltlichen des Sinen, was Im von Recht und Gewonheit gehört, ze berouben, sonder allein vor bösem Gwalt sich ze beschirmen, und Ir alte Fryheit ze handhaben.

Es ward ouch abgeredt, wann etwas fürfiele, daß vonnöten sich ze underreden, daß dann Si Dry einandern beruffen, und Nachts zesammen kommen für den Mytenstein, so im See stat, under Sewlisberg an einem End, heißt im Rüdlin, und ob Gott sin Gnad verliche, daß sich Ir Gesellschafft merete, daß dann Ir jeder zween, dry oder mer mit Im (die wiß und behutsam, ouch den Pundt geschworen hettind) in das gemelt Rütlin bringen möcht." — —

„Ouch ward abgeredt, daß Si dise Sach bi der Eidts-Gelübt heimlich halten biß zu der Zit, da Si Irn Pundt gemeinlich in allen dryen Waltstetten zemal offenbaren weltind, und daß ouch niemand, noch kein Land für sich selbs one Ir aller dryer Ländern Pundtsgnossen einhelligen Willen und Beratschlagung für sich selbs ützit anfahen noch fürnemmen, sonder ze lyden alles so Inen begegne, biß Si sich mit Gottes Hilff wol gesterckt, und ein gemeinen Ratschlag miteinandern tügind[3], wann, wie, und uff welche Zit Si die Sach in allen dryen Ländern zemal und uff einem Tag angriffen wellind, damit nit durch sunderer[4] Lüten, odes eins einigen Landts anfachen, die andern Länder verkürtzt möchtind werden.

Also ward dise obgemelte Pündtnuß von den gemelten dryen tapffern Personen in dem Land Uri von erst gemacht und geschworen, davon die Eidtgnoßschafft entsprungen, und das Land Helvetia (jetz Schwitzerland genant) wider in sin uralten Stand und Fryheit gebracht worden. Also fur der Stouffacher vast[5] wider heim gen Schwitz, und Erni von Melchtal, mit Cunrat von Boumgarten ab Altzelen, (der zu Stund ouch den Pund schwur) heimlich mit einandern gen Underwalden, da practiciert der ein ob dem Wald, der ander nidt dem Wald, und übt sich[6] jeder in sinem Land, so vast[5] Er mocht, und geschach diß alles im Herbst.

Der Adel von Uri, namlich die Fry-Herren von Attinghußen, von Schwinsperg, von Utzing, sampt den Edelknechten von Silinen, von Seedorff, von Moß, von Spiringen, die Meiere von Oetschfelden, Meiere von Burglen und andre; ouch die Edelknecht in Underwalden, die von Rudentz, von Hunwil, die Meiere von Sachslen, Meiere von Sarnen, Meiere von Stans, . . . von Winckelriet, . . . von Wolffenschiessen, (ußgenommen der eintzig Wolffenschiesser Amptmann uff Rotzberg, der uff Altzelen erschlagen ward) und andere die warend glich so undultig ob der Herrschafft, und der Land-Vögten Tyranny, als andre Landt-Lüt, Si wurdend ouch vom Künig, und von den Vögten glicher massen gehasset, darumb daß Si es mit den Landt-Lüten hieltend, und sich ouch nit der Herrschafft Oesterrich underwürffig machen weltind, sonders bi dem Römischen Rich, und des Lands Fryheiten, als frye Lüt, wie Ir Vordere bliben. Die Landt-Lüt und Si warend wol eins; wer von Landt-Lüten Inen etwas zu tun pflichtig, das ward Inen

---

[1] sei. [2] sofern. [3] thuen. [4] besonderer, einzelner. [5] sehr, eilig. [6] bemüht sich, betreibt.

richtig geleistet, und an Iren Herrlichkeiten und Rechtungen kein Verhinderung zugefügt, Si tettend ouch den Landt-Lüten kein Trang, sonder vil guts, warend den Landt-Lüten trüw und hold; das verdroß den Künig und sine Sün, die Hertzogen von Oesterrich, und ouch die Landt-Vögt vast[1], dann Si meintend, Si söltind doch für andre ze bewegen sin gewesen, sich der Oesterrichischen Herrschafft ze undergeben, wie andre vil Grafen, Herren und Edelknecht in disen obern Landern getan, und söltind sich lieber an ein Fürstlichen Helden, dann den Puren anhangen, und die ze Mit-Herren haben; Deßhalb Inen die Landt-Vögt vil Trangs und Intrag an Iren Rechtungen hattend, besonders an den Richs-Lechnen die Si hattend, und Inen ze ewigen Erb-Lechnen gelichen warend, die underſtundend Inen die Land-Vögt ze entziehen, zu des Künigs Handen. . . . . . . Si wurdend ouch von der Herrschafft verschmächt und veracht, und Inen fürgeworffen, Si werind Puren-Adel, und gehörtind in die Puren-Zunfft, und geschach Inen vil ze Tratz, also daß Herr Wernherr von Attinghußen Fry[2] dero Zit Landt-Amman zu Uri menigmal offenlich vor den Landt-Lüten redt, man wurd den mutwilligen Gwalt nit lang mögen dulden. Er klagts ouch dem Stouffacher, als Er ihn ze Uri sach, dann Si einandern wol bekant, und insunders klagt Er Im den Mutwillen mit dem uffgehenckten Hut dem man Reverentz bewisen muß. Noch dorfft Im der Stouffacher von der heimlichen Pündtnuß nit offenbaren, versach sich wol Walther Fürst wurd es tun, wa es In beduncke, als es ouch geschach. Der Edelknecht von Rudentz ob dem Kernwald was des Stouffauchers Schwöster Sun, dem gedacht er ouch der Sachen noch nit, biß über etwas Zits, dann man gieng heimlich und still in der Handlung." — —

„Diser Zit als jetz Hertzog Hanß von Oesterrich im 20. Jar sins Alters was, vordert Er aber an Römischen Künig Albrechten sin Vettern, daß Er Im sin Vätterlich und Mütterlich Erbland (die Er im als sin Vogt noch vorbehielt) ingeben selbs zu regieren, oder doch ein Teil derselbigen, und redt sölchs selbs mit dem Künig, dann[3] sine Rät an die Er begert hat solchs ze tunde, woltends nit mer tun, wann[4] der Künig hat es Inen vormalen allweg übel abempfangen.[5] Also gab Im der Künig Antwurt, Vetter, wie sind Ir so begirig ze regieren, Ir sind Im noch zu jung, reit hiemit (als Si über Veld reisetend) zu einer Studen, brach ab ein Loub-Ast, macht ein Kräntzli daruß, und satzt es Hertzog Hansen uff sin Houpt, und sprach: Das soll üch noch diser Zit baß fröwen, dann Lüt und Land ze regieren. Dise Red gieng dem jungen Hertzogen tieff ze Hertzen, und beduret Ine[6], daß der Künig sine Sün regieren ließ, und dennocht[7] über die Landt, daran Er sin Erbteil hat, das tett Im wee, und klagt es weinende sinen Räten, und begert daß Si Im gelobtind die Schmach am Künig helffen ze rächen." — —

„Diser Künig Albrecht was ein harwer[8] hinderhebiger[9] Mann, und meint mengklich, Er were gedacht[10] dem jungen Hertzogen sine Erbland ze entziehen, und an sine Kind (dera Er vil hat) ze bringen, und Ine etwa zu einem Bischoff, oder Ertz-Bischoff ze machen." — —

„Dero Zit sumptend sich nit Walther Fürst von Uri, Wernherr von Stouffach von Schwitz, und Arnold von Melchtal von Underwalden, die dry tapffern Eidgnossen sich ze bewerben, und übtend sich dermaß, daß in allen dry Ländern merteil Volcks, und ouch die Edlen in Uri und Underwalden heimlich in Pundt giengind, und den schwurind. Man gedacht ouch der Sachen allein denen, so man meint ze vertruwen sin, und gieng man still mit umb. Man taget mangmal Nachtz im vorgenanten Rütlin nebent dem Mytenstein am Urner-See da etwa 20 oder 30

[1] sehr, eilig. [2] Freiherr. [3] denn. [4] denn. [5] aufgenommen. [6] war ihm leid, schmerzte ihn. [7] sogar. [8] herber. [9] zurückhaltender, versteckter. [10] gesonnen.

zesammen kamend, man fürdert und treibt den Handel uffs ernstlichst, dann man besorgt, so man lang Zit sölt mit umgan, möcht es ußbrechen, ee man einichen gemeinen Ratschlag geton hette, und Inen zu grossem Nachteil reichen; deßhalb ein entlicher[1] Tag aber[2] angesetzt ward in das Rütlin, und solt jeder der gemelten dry Eidgnossen mit Im bringen 9 oder 10 Mann die Wysesten und Anschlägigisten ein entlichen Beschluß und Ratschlag ze tun, uff welche Zit si die Sach angryffen weltind. Dise nächtliche Tagleistung[3] ward gehalten am Mittwuch vor Sant Martins-Tag.

Nun hettind die von Uri und von Schwitz gern angentz die Sach gefürdert, das was aber denen von Underwalden nit gelegen, von wegen der zweien starcken Vestinen in Irm Land Sarnen und Rotzberg, dann si besorgtend daß in sölcher yl[4] dise Vestinen nit wol ze erobern, und so man die durch Belägerung solt underſtan[5] ze gewinnen, wurd es mit vil Müy und Kosten müssen beschechen, und wurds villicht der Künig mit Macht underſtan[6] sie ze entschütten[7], alsdann müstind si des Lands hütten, und sich vor der Vestinen innert[8] Lands ouch bewaren, söltind dann die Vestinen nit mögen erobert und gebrochen werden, so wurdind sie niemert davon Ruw haben. Wo man aber der Sach Verzug geben möcht biß an Nüwen Jars-Tag, diß nächstvolgenden 1308. Jars (daß doch nun um 8 Wuchen ze tun sige) sige[9] dann Ir Bruch dem Landt-Vogt das gut Jar[10] in das Schloß Sarnen ze bringen, weltind dann dise Burg innemmen, und Ordnung[11] geben, daß uff denselben Tag die Vesti Rotzberg ouch erobert werden solt, und solt man dann am selbigen Tag in allen dryen Waldstetten uff sin, und uff einmal und Zit die Tyrannischen Vögt und der Herrschafft Diener vertriben. Diser Anschlag gefiel Inen allen, wurd also beschlossen, daß es verschwigen bi disem Ratschlag bliben sölt, und kein anders wo nit Houpt-Not infiele, gemacht werden, und sölt jedermann entzwüschend[12] lyden, was jemer[13] müglich ze lyden, und sich still unargwönisch halten. Ouch ward abgeredt, daß man alsdann weder den Vögten noch Iren reisigen Dienern, Schloß-Knechten und Irm Huß-Gesind an Irm Leben kein Schaden zufügen sölt, sondern sie mit dem Iren uß dem Land schicken, es wolte sich dann einer mit Gwalt ze Weer stellen; das tett man darumb, daß der Künig dest minder zu klagen hette, als ob si Im die Sinen mortlich umbgebracht söltind haben.

Darnach am Sonntag nach Othmari[14], was der 18. Wintermonats, gieng ein redlicher frommer Land-Mann von Uri Wilhelm Tell genant, (der ouch heimlich in der Pundts Gsellschafft was) zu Altorf etlichmal für den uffgehenckten Hut, und tett Im kein Reverentz an, wie der Landt-Vogt Geßler gebotten hat; Das ward Ime Land-Vogt angezeigt. Also morndes[15] darnach am Montag berufft Er den Tellen für sich, fragt In trutzlich, warumb er sinen Gebotten nit gehorsam wäre, und dem Künig ouch Ime zu Verachtung dem Hut kein Reverentz bewisen hette? Der Tell gab Antwurt: Lieber Herr, es ist ungevärd[16] und nit uß Verachtung geschechen, verzichend[17] mirs, wär ich witzig so hieß ich nit der Tell[18], bitt umb Gnad, es soll nit mer geschechen. Nun was der Tell ein guter Armbrust-Schütz, daß man In besser kum fand, und hat hübsche Kind, die Im lieb warend die beschickt der Land-Vogt, und sprach: Tell, welches under denen Kindern ist dir das liebst? Der Tell antwurt: Herr si sind mir alle glich lieb. Do sprach der

---

[1] bestimmter. [2] wiederum, abermal. [3] Versammlung. [4] Eile. [5] unternehmen. [6] verhindern. [7] entsetzen. [8] innerhalb. [9] sei. [10] Neujahrsgeschenk. [11] Zeichen. [12] inzwischen. [13] immer. [14] der Tag Othmari ist der sechzehnte November. Er fiel im Jahre 1307 auf einen Donnerstag; somit war der darauf folgende Sonntag nicht der 18., sondern der 19. November. [15] den folgenden Tag. [16] ohne Absicht, von ungefähr. [17] verzeihet. [18] der Einfältige.

Landt=Vogt: Wolan Tell, du bist ein guter verüempter Schütz, als ich hör, nun wirst du din Kunst vor mir müssen beweren, und diner Kindern einem ein Oepffel ab sinem Houpt müssen schießen, darumb hab eben Acht, daß du den Oepffel treffest dann trifft du Jn nit des ersten Schutzes[1], so kost es dich din Leben. Der Tell erschrack, bat den Landt=Vogt umb Gottes willen, daß Er Jne des Schutzes erließe, dann es unnatürlich wäri, daß er gegen sinem lieben Kind solte schießen, Er wöll lieber sterben. Der Landt=Vogt sprach: Das must du tun, oder du und das Kind sterben. Der Tell sach wol, daß Ers tun must, bat Gott innigklich, daß Er Jn und sin lieb Kind behüte. Nam sin Armbrust, spien[2] es, legt uff den Pfyl, und stackt noch ein Pfyl hinden in das Göller[3], und legt der Landt=Vogt dem Kind (das nit mer dann 6 Jar alt was) selbs den Oepffel uff sin Houpt. Also schoß der Tell dem Kind den Oepffel ab der Scheitlen des Houpts, daß Er das Kind nie verletzt. Do nun der Schutz geschechen was, verwundert sich der Landt=Vogt des meisterlichen Schutzes, lobt den Tellen siner Kunst, und fragt Jne, was das bedüte, daß Er noch ein Pfyl hinden ins Göller gesteckt hette? der Tell erschrack aber, und gedacht die Frag bedütet nützit[4] Guts, doch hett Er gern die Sach glimpfflich verantwurt, und sprach: Es wäre also der Schützen Gewonheit; der Landt=Vogt merckt wol, daß Jm der Tell entsaß[5], und sprach: Tell nun sag mir frölich die Warheit, und furcht dir nützit darumb, du solt dins Lebens sicher sin, dann die gegebene Antwurt nimm ich nit an, es wird etwas anders bedüt haben. Do redt Wilhelm Tell: Wolan Herr, sidmalen Jr mich mins Lebens versichert habend, so will ich üch die grundlich Warheit sagen, daß min entliche Meinung gewesen, wann ich min Kind getroffen hette, daß ich üch mit dem andern Pfyl erschossen, und one Zwifel üwer nit gefält wolt haben. Do der Landt=Vogt das hört, sprach Er: Nun wolan Tell: Jch hab dich dins Lebens gesichert, das will ich dir halten, dieweil ich aber din bösen Willen gegen mir verstan, so will ich dich füren lassen an ein Ort, und allda inlegen[6], daß du weder Sunn noch Mon niemerme sechen solt, damit ich vor dir sicher sig. Hieß hiemit sine Diener Jn fachen, und angentz[7] gebunden gen Flülen füren. Er fur ouch mit Jnen, und nam des Tellen Schießzüg, Kocher, Pfyl und Armbrust ouch mit Jm, wolts Jm selbs behalten; also saß der Landt=Vogt sambt den Dienern, und dem gebundnen Tellen in ein Schiff, wolt gen Brunnen faren, und darnach den Tellen über Land durch Schwitz in sin Schloß gen Küßnach füren, und alda in einem finstern Thurn sin Leben lassen enden; des Tellen Schieß=Züg ward im Schiff uff den Bieten oder Gransen[8] bim Stürruder gelegen.

Wie si nun uff den See kamend, und hinuff furend, biß an Achsen das Ecke, do fugt Gott, daß ein solcher grusamer ungestümmer Sturm=Wind infiel, daß si sich all verwegen hattend[9] ärmklich ze ertrincken. Nun was der Tell ein starker Mann, und kondt[10] vast[11] wol uff dem Wasser; do sprach der Dienern einer zum Landt=Vogt, Herr Jr sechend üwre und unsre Not und Gfar unsers Lebens, darinn wir stand, und daß die Schiff=Meister erschrocken, und des Farens nit wol bericht; nun ist der Tell ein starker Mann, und kan wol schiffen, man solt Jn jetz in der Not bruchen. Der Landt=Vogt war der Wasser=Not gar erklupfft,[12] sprach zum Tellen: Wann du uns getruwtist uß diser Gfahr ze helffen, so wölt ich dich diner Banden ledigen; Der Tell gab Antwurt: Jo Herr, ich getruwe uns mit Gottes Hilff wol hiedannen ze helffen. Also ward Er uffgebunden, stund an das Stür=

---

[1] auf den ersten Schuß. [2] spannte. [3] Koller, zunächst Halsbekleidung, collare, dann überhaupt ein Kleidungsstück, womit der Oberleib bedeckt wird. [4] nichts. [5] sich vor ihm entsetzte, fürchtete. [6] einsperren. [7] sogleich. [8] Hinterteil des Schiffes. [9] verzweifelnd glaubten. [10] verstand sich. [11] sehr. [12] wegen der Wassersnot sehr in Schrecken geraten.

ruder, und fur redlich dahin, doch lugt Er allweg uff den Schieß-Züg der ze nächst bi Im lag, und uff ein Vorteil hinuß zu springen, und wie Er kam nah zu einer Blatten (die sidhar den Namen des Tellen Blatten behalten, und ein Heilig Hüßlin dahin gebuwen ist) beducht Im daß Er daselbs wol hinuß gespringen und entrünnen möcht, schry den Knechten zu, daß sie hantlich zugind, biß man für dieselb Blatten käme, wann[1] sie hattend dann das Bösist überwunden, und als Er nebent die Blatten kam, truckt Er den hindern Gransen mit Macht (wie Er dann ein starcker Mann was) an die Blatten, erwüscht sin Schieß-Züg, und sprang hinuß uff die Blatten, stieß das Schiff mit Gwalt von Im, ließ sie uff dem See schweben und schwencken, der Tell aber luff Bergs[2] und Schattens halb[3] (dann noch kein Schnee gefallen was) über Morsach uß durch das Land Schwitz, bis uff die Höhe an der Landt-Straß, zwüschend Art und Küßnach da ein hole Gaß ist, und Gestüd[4] darob, darinn lag Er verborgen, dann Er wußt, daß der Landt-Vogt alda fürryten[5] wurd gen Küßnach zu siner Burg.

Der Landt-Vogt und sin Diener kamend mit großer Not und Arbeit übern See gen Brunnen, rittend darnach durch Schwitzer-Land, und wie si der gemelten holen Gassen nachneten[6], hört Er allerley Anschläg des Landt-Vogts wider Jne, Er aber hat sin Armbrust gespannen, und durchschoß den Landt-Vogt mit einem Pfyl, daß Er ab dem Roß fiel, und von Stund an tod was.

Hiemit luff[7] der Tell behend wider hinder sich, es was spat, und ze angender Nacht, und am fürlouffen[8] zeigt Er dem Stouffacher zu Steinen an allen Handel, wie es gangen was, zoch Nachts fürwertz gen Brunnen, da er von einem der ouch heimlich im Pundt was, ilentz in einem Schifflin fürwert gen Uri geführet ward, dahin Er ouch Nachtz kam, wann dero Zit die Nacht an dem längsten. Er hielt sich verborgenlich, doch bericht Er angentz den Walther Fürst, und andre Pundts-Genossen, wie er den Landt-Vogt erschossen, das ward ouch den Eid-Gnossen in Underwalden schnell heimlich kundt getan. Es warend die heimlichen Eidt-Gnossen in Uri, und sunst mengklich im Land, die umb den Pundt noch nützit wüßtend, übel darbi, daß der Landt-Vogt so unmenschlich mit dem Tellen gehandlet, als Er Jn zwang dem Kind den Oepffel ab dem Houpt ze schiessen, und über das Jne fengklich uß dem Land furt; insonders warend die Pundts-Gnossen vast undultig, daß si dem Tellen, der mit Jnen im Pundt was, nit soltend behulffen sin und retten, littend es schwerlich und mit grossem Schmertzen, und was Jnen doch ouch widrig, daß der Tell nit des Landt-Vogts ungebürlichen Gebott mit dem Hut noch dißmal gehorsam gewesen, bis zu der angestellten Zit, Jrs gemeinen Anschlags. Dann es geburt Jnen nit allein ützit anzefachen, diewil si und andre Pundts-Gnossen in aben dryen Ländern einandern so hoch versprochen, daß keins für sich selbs ützit anfachen sölt, one ein allgemeinen Ratschlag, damit nit die andern Länder harburch verkürtzt möchtind werden, und Jnen allen zu gemeinem Nachteil erschiessen. Also mußtend si disen verruchten grusamen Mutwillen dißmals hingan lassen, damit der abgeredten Vereinbarung nützit zewider fürgenommen wurd, und bi dem Anschlag, der uff das nüw künfftig Jar abgeredt, blibe. Doch ward aber ein nächtlich Tag-Satzung in das Rüdlin angesechen, ob man villicht den Anschlag anzegriffen kürtzern wölt. Es blib aber bim vodrigen Ratschlag, diewil es nit mer dann noch umb 6 Wuchen ze tunde, und sölte man sich dero Zit mithin umb mer Eidt-Gnossen bewerben, jederman sich lyden, still halten und nützit anfachen.

An das Ort, ob der holen Gassen, da Wilhelm Tell den Landt-Vogt erschoß, ist demnach ein Heilig Hüßli gebuwen, so noch da stat; die Herrschafft tett ouch

[1] denn. [2] gen Berg. [3] nordwärts. [4] Gesträuch. [5] vorbeireiten. [6] naheten. [7] lief. [8] im Vorbeilaufen.

derowil nützit zur Sach, diewil der Künig dero Zit in Nider-Oesterrich, wartend uff sin Zukunfft, ein nüwen Landt-Vogt ze ordnen.

Anno Domini 1308. Als der Nür Jars-Tag der Beschneidung Christi unsers Herren vorhanden, hattend die von Underwalden die den Pundt geschworen, vorhin betrachtet, wie si die Vestinen Sarnen und Roẞberg die gar starck, erobern wöltind, uff der Vesti Roẞberg, (die nidt dem Kernwald zwüschend Stans und Oedwil, uff einem hochen Bergli gelegen) was ein Dienst-Magt, die was eins Gsellen von Stans, der ouch im Pundt was, Bul[1], der verließ[2] mit Jr, Er wölte Nachtz zu Jro uff die Bulschafft kommen am nüwen Jars-Abend, umb Mitternacht, und sölt si Jne an einem Seil zu einem Fenster-Loch, so Er Jro zeigt ins Schloß hinin ziechen; Die Magd was des Bescheids fro, dann si was dem Gesellen hold; wie nun die Nacht jetz vorhanden, nam Er heimlich 20 Pundts-Gesellen mit Jm, die steltend sich verborgenlich zu der Schloß-Mur, daß si die Magd nit sehen möcht, die Magd band das Seil an ein Sul[3] im Fenster, und ließ es hinab an Boden gan. Der Gsell zoch sich selbs hinuff daran ins Schloß, zoch mit der Magd in Jr Kammer ze schertzen, ein Stund oder zwo, mittler Wil kam der Pundts-Gsellen einer nach dem andern am Seil hinuff, biß si all ins Schloß kamend, behend namend si den Amptmann und vier siner Schloß-Knechten gefangen, sampt dem Huß-Gesind, verwartends im Schloß, und liessend kein Menschen zum Schloß-Thor hinuß biß über Mittag, damit kein Landt-Geschrey wurd, untz[4] die Vesti Sarnen ouch erobert wäre. Doch schicktend die von Stund an, als si das Schloß behemmet[5] hattend, Jro einen heimlich wider gen Stanß, etlichen Pundts-Gnossen anzezeigen, daß Roẞberg in Jrem Gwalt wäre, damit si schnell den Eidt-Gnossen ob dem Wald heimlich kund tätind.

Nun hat der Landt-Vogt von Landenberg, der im Schloß Sarnen ob dem Wald wonet, das Volck durch Zwang in Gwohnheit bracht, daß si Jm am nüwen Jars-Tag Schenckinen[6] zum guten Jar bringen mußtind, einer ein paar Hüner, ein Kapunen, ein Hasen, ein Gitzi[7], ein Lamb, ein Kalb, oder anders, nach dem einer vermocht das müßtend sie ins Schloß tragen; also hattend dero die im Pundt warend bi 50 ein Anschlag gemacht, daß Jro 30 wolgewaffnet vor Tag under der Burg nidt der Müli im Erlen Holtz sich verstacken söltind, und die andern 20 söltind Stäcken rüsten und spitzen, daß ein Spieß-Eissen daran gange, und sölt jeder ein Spieß-Eissen bi Jm tragen im Busen, und die gut Jar-Schänckinen ins Schloß bringen, (dann man ließ niemand kein Geweer ins Schloß tragen) und wann si all hininn wärind, so sölt einer uff dem Bül[8] hievornen ein Horn Blasen, und söltind dann die 20 die Spieß-Eisen schnell an die Stecken stossen, und versuchen mit Gwalt das Thor offen ze behalten, und alsbald die im Erlen das Horn hörtind, söltind si ilends der Burg-Thor zulouffen, den Jren ze Hilff. Nun indem als die 20 mit den Schänckinen gen der Burg gand, gat der Landt-Vogt heruß mit zwen der Kilchen[9] zu, dann es was Morgens, um die Zit des Kilchgangs, und als er sah, daß si all unbewaffnet warend, hat Er kein Entsitzen ab Jnen, fröwend[10] Jne die Schenckinen, und hieß sis in das Schloß tragen, und zog Er ze Kilchen.

Bald darnach ward das Horn geblasen, und ward die Burg in vorgemelter Gstalt erobert, die Schloß-Knecht und alles Hußgesind gefangen, aller Hußrat daruß getan, und die Burg uff den Grund geschlissen[11]. Glicher gstalt ward Roẞberg ouch zerstört. Und als der Landt-Vogt in der Kilchen mit sinen Dienern sölch

[1] Geliebte. [2] verabredete. [3] Säule, Balken. [4] bis. [5] genommen. [6] früher übliche Abgaben, Schenkungen. [7] Kitze, Kitzlein, junge Ziege. [8] Bül, Bühel, Anhöhe, Hügel. [9] Kirche. [10] freuten. [11] geschleift.

vernamend, woltend si über die Berg geflochen sin, do mochtend si nicht vor Schnee, do fluchend si dem Gebirg nach für Alpnach nider uff Lucern zu, man sah si wol, aber man ließ si hinziechen one Beleidung, wie abgeredt was, ouch ließ man die Gfangnen Schloß-Knecht und das Huß-Gesinde von Sarnen und Rotzberg hinziechen ledigklich[1], und das Jre alles nachvolgen, und tett man Jnen kein Leid, weder an Jr Lib noch an Jr Gut, wann daß si uß dem Land mustend und alsbald das geschechen, do schwurend gemein Land-Lüt Edel und Unedel, Jung und Alt ob und nidt dem Kern-Wald zesammen ein andern wider die tyrannischen Herrschafften behulffen und beraten ze sin.

Desselben mals rumbtend[2] die von Uri ouch Jr Land, und zerstörtend die nüw angefangen Vesti, die der Wüterich Geßler wölt Zwing Uri under die Stegen genämpt haben, und schwur ouch mengklich zesammen Edel und Unedel ein andern ze helffen und zu schirmen. Jn glicher Gstalt gieng es ouch zu Schwitz, da zerstört Wernherr von Stouffach, und die Pundtz-Lüt die Burg Lowers im Lower-See gelegen, si was nit weerlich und ouch nit besetzt, dann sie was abgende[3], man hats vast gebrucht zu einer Gefäncknuß, die Uebeltäter darinn zelegen, so man pynlich fragen, und über Jr Leben richten wolt, man schwur ouch alda zesammen; das geschach alles eines Tags am Nüwen Jars-Tag, der was an einem Montag Anno Domini 1308 wie zuvor beratschlaget was worden.

Am Sonntag darnach schickt jetlich Land zu dem andern sin erbre Botten, und schwurend ein Pundt zesammen 10 Jar lang, ein andern ze helffen und ze schirmen mit allen den Puncten wie Anfangs Walther Fürst von Uri, Wernherr von Stouffach von Schwitz, und Arnold von Melchtal von Underwalden geschworen hattind.

Der Römisch Künig Albrecht was dero Ziten nit im Land, wie Er aber hernach wider ze Land kam, und vernam wie die dry Waldstett, Uri, Schwitz und Underwalden sine Landt-Vögt und Diener uß dem Land vertriben, und sine Schlösser, darüber Er geregieret hat, zerbrochen, gedacht Ers mit einem gwaltigen Hörzug an Jnen zu rächen.“ — — —

„Wie nun der Künig Albrecht zu Baden im Ergöw lag, ouch Ritter und Knecht täglich zu und von Jm furend, do kam am Sonntag den 28. Tag Aprellen ein Ritter so dem Künig wol bekannt, ze Fuß, der Künig fragt Jne, was nüwer Mären Er brächte. Der Ritter sprach: Herr nichts anders, dann, als ich hab wöllen har ryten, begegnet mir ein Schwarm Hurnussen, und stache so vast in mich, daß ich vom Roß müst stan, und Jm den Sattel abnemmen uff min Houpt mich ze schirmen, und bin Jnen kum mit Not entwichen, und ist angentz der gantz Schwarm an min Roß gesässen, habends gestochen und gepyniget biß es todt im Veld ist bliben, hab also müssen zu Fuß vollentz hargon. Der Künig verwundert sich größlich darab und sprach: das ist ein ungehörte Sach, es bedütet nichts Guts.“ — —

„Und als nun Hertzog Hanß von Oesterrich des Künigs Bruders Sun jetz 20 Jar alt (dann sin Vatter Hertzog Rudolf selig Anno Domini 1290 mit Tod abgangen, als Er 2 Jar alt was) und Künig Albrecht immerdar sin Vogt vermeint ze sinde, alle sine Erbland regiert und Jm nützit under Handen wolt lassen, begunt Hertzog Hanß besorgen, der Künig wölte sin Erbland an sin Kind verwenden, diewil Er Jm die so mennigmal anervordert, und Er nummer das Alter wol hette selbs ze regieren, do Jm nützit verlangen mögen. Also kart[4] Er uff vorgemelten Mey-Abend aber den Künig an, daß Er Jm sin Vätterlich und Mütterlich Erb an Lüt und Landen, was Jm gehörig, zustalte, Er begerte die fürhin selbs ze

---

[1] unbekümmert, ungehindert. [2] räumten. [3] in Verfall. [4] geht.

regieren. Der Künig gab Jm Antwürt: Es kumpt noch wol zu siner Zit. Und gab Jm kein andern Bescheid. Dise Red und hochmütige Antwurt tett Hertzog Hansen wee, und klagts weinende sinen Räten Herren Rudolfen von Wart Fry, Herren Walthern von Eschenbach Fry, Herrn Rudolfen von Palm Fry, Herr Cunraten von Tegerfelden Rittere, und etlichen Vertruwten, und ermant si Jrer Eiden, die si Jm getan, daß si Jm nummer behulffen wären, wie si Jm des vordrigen Jars versprochen, dann Er wölte sich am Künig, so nächst Er Gelegenheit finde, rächen. —

„Morndes darnach am Mey-Tag uff Philippi und Jacobi fur der Künig von Baden und wolt zu sinem Eegemachel der Künigin Elßbeth, die Er zu Rhinfelden gelassen, hinab reisen, und darnach sin Hör, so noch vor Fürstenstein lag, besehen, und wie Er gen Windisch an das Faar[1] kumpt, do hett sich Hertzog Hanß von Oesterrich sin Vetter, und die obgemelten 4 Wart, Eschibach, Palm und Tegerfelden mit Fliß geschickt, daß si zu dem ersten mit dem Künig über das Wasser Rüß geführt wurdent, das ander Gesind kam alles langsam hernach. Und wie der Künig durch die Saamen über das Veld zwüschent Windisch und Brugk rytet, und mit Herr Walthern von Casteln Ritter sprachet, und sich keins Argen versach, do ward er angerennt von sinem Vettern Hertzog Hansen und sinen Helffern, und stach Hertzog Hans dem Künig die Gurgel ab, und sprach: Du Hund, jetz will ich dir diner Schmach lonen, die du mir bewisen, und sechen, ob mir min vätterlich Erb werden mög. Herr Walther von Eschenbach zerspielt dem Künig sin Houpt, und Herr Rudolf von Palm stach sin Schwert durch den Künig. Der Ritter von Casteln erschrack der unversechnen That und floch gen Brugk. Also kam der Künig von sins großen Gyt[2] und Kargheit wegen umb sin Leben, daß Er in sinem erblichen Eigenthumb, sins Erbstammens und Namens in der Graffschafft Habspurg in und uff dem Sinen und von den Sinen erschlagen ward, an dem End und uff dem Platz, da jetz der Fron-Altar im Closter Künigsfelden (so demnach buwen ward) stat, als Er 10 Jar etlich Wochen minder geregiert hat, und was eben zu gegen on gevär als die Tat geschach ein arme gemeine Dirn, die empfieng den Künig in Jre Armen, als Er vom Roß fiel, und verschied in Jrem Schoß. — Wie nun Hertzog Hanß und die Herren sine Helffer dise Tat vollbracht hattend, fluchen Si all davon, ein jeder wo hinuß Er mocht" u. s. w. —

„Hertzog Hanß reit das Land uff verborgene Weg durch Zuger Gebiet, und kam Nachts in das Closter Einsidlen heimlich, daß Jn niemand wußt, und blib etliche Tag allda verborgen" u. s. w. — —

„Als Künig Albrecht erschlagen was, gab es allenthalben ein wilden Rumor, es erschreckt alles Land, man forcht großen Unfrid, und blib doch das Land baß im Friden, den man gemeinet hat, und schier besser dann vor, doch gieng es harnach, als des Künigs Sühne vom künfftigen Künig Heinrichen ein Urtheil erlangtend wider die Täter, und alle die so Jnen Underhalt geben, über vil unschuldigs Blut, und über alle der Tätern Fründ, Schwäger und Günner, die der Sachen nützit mochtend[3], und kein Hilff, Rat, Tat noch Underhalt geben, die dann um Jr Lib und Gut kamend, dann Künig Albrechts Sün handletend Tyrannisch mit Jnen, und insunders sin Tochter Agnes, Künig Andres seligen von Ungarn verlassene Wittwe, die wütet mer dann unmenschlich, und anderst dann einem Wibs-Bild gebürt. Als bald das Geschrey (von) des Künigs Tod in die Land erschall, wurdend die Stett und Vestinen in allen Landen verhüt, die Thor allenthalben Nachts wol verschlossen, und mit Söldnern verwart. Dero von Zürich Thor waren

[1] Fähre, d. i. der gewöhnliche Ort, wo man den Fluß befährt. [2] Geiz. [3] die von der Sache nichts wußten.

30 Jar offen gestanden, daß si weder Tags noch Nachts nie beschlossen wurdint, ob si schon entzwüschent etwa Viend gehabt, jetz aber damit niemand dero, so Schuld am Todschlag trugend, in Jr Statt fluche, liessend si die beschliessen und mustend denn härd[1] darvon rumen[2] und schoren[3] daß sis möchtind zubringen. Do nun die Künigin Elßbeth Jrs Gemachels des Künigs Tod vernam, schrieb si angentz in alle Stett und Fläcken, daß man uff die Täter solt Späch haben, und si bifangen, wo man si betretten möcht bi höchstem Gebott Libs und Lebens." — —

„Als ouch Künig Albrecht selig den dryen Ländern Uri, Schwitz und Underwalden vast geträwet hat, und willens gewesen si ze bekriegen, ersaß[4] derselbig Krieg, und fing man an Jnen gute Wort geben, dann man besorgt si wurdend sich Hertzog Hansen und der Tätern annemmen, und si understan ze schirmen, ouch sich selbs an der Herrschafft rächen. Man ließ Jnen wider feilen Kouff zugan, und schickt die Künigin Elßbeth Jr namhaffte Bottschafft zu Jnen, klagt die mordlich Tat, so Hertzog Hanß und sine Helffer an Jrem Egemachel dem Künig begangen, battens, daß si disen Tätern kein Schirm noch Unterhalt bi Jnen geben, und behulffen wöltind sin, damit diß Mord an den Todschlägern gerochen wurd, das solte Jnen von der Künigin und Jren Sünen zu Guten niemer vergessen werden.

Die Anwält der Waldstetten gaben einhellig Antwurt, wi wol si jetz Gelegenheit, sich etlicher maß ze rächen der großen Tyranny und Schmach, so Jnen vom Künig beschechen, der Jnen Jr Fryheit nie bestätten, sunder si davon trengen und in ein dienstliche Underthänigkeit durch sine Amptlüt underst anden zu bringen, sigind si doch nit so rachgirig, wie aber umb si wol beschuldt wäre, daß aber si könnend des Künigs Tod helffen rächen, von deme Jnen nie Guts geschach, und die Todtschläger vervolgen, die Jnen nie Leidts getan, wöll Jnen nit gebüren, sigend darneben nochmalen nit bedacht, sich derselben ouch ützit ze beladen, sonders mit allen denen so Si rüwig lassend ouch Ruw ze haben. Zu Lucern und anderstwo in der Hertzogen Lande sige den Jren vil Tratz und Beleidigung geschechen, das si nit gern verkiesend. Das was Jr Antwurt." —

„Hertzog Hanß und die Thäter wurbend ouch heimlich umb Hilff und Bistand an die Waldstett, das ward Jnen abgeschlagen, woltend sich diß Handels nützit beladen." —

Die Gestaltung des Stoffs. Nach einer Lektüre des Tschudi begreift man, daß dieser Stoff auf den Dichter eine starke Anziehungskraft ausüben mußte; es ist ein in sich selbst poetischer Stoff in einer poetischen Form; man erkennt bereits aus dem abgedruckten Stück den „treuherzigen, herodotischen, ja fast homerischen Geist", den der Dichter seinem Tschudi nachrühmt. Allerdings genügt auch ein Blick über den Stoff, um zu erkennen, wie wenig derselbe von Haus aus einer dramatischen Behandlung günstig ist (s. S. 313).

1. Zunächst liegt, wie es Schiller oben bezeichnete, die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz auseinander. a) Der Bericht der Chronik springt, wie das in der Natur einer Chronik liegt, von Ort zu Ort; aber auch Schiller hat häufigen Ortswechsel; der I. Aufzug zeigt 4 verschiedene Schauplätze, der II. Aufzug 2, der III., IV. und V. Aufzug je 3. Einen Teil der Handlungen sehen wir allerdings nicht auf den von Tschudi näher bezeichneten Schauplätzen sich abspielen, sondern der Dichter

[1] Schutt. [2] räumen. [3] kehren. [4] unterblieb.

webt den Bericht über sie mit großem Geschick in den dramatischen Verlauf hinein; so die Geschehnisse in Altzellen, im Melchthal, auf dem See, auf Roßberg, Sarnen und bei Bruck. Trotzdem haben wir im Tell fünfzehnmaligen Ortswechsel, also ebensoviel wie in den Räubern; nur der Don Carlos übertrifft den Tell an Häufigkeit des Szenenwechsels. Besonders schroff ist der Gegensatz zwischen dem „Tell“ und der „Braut von Messina“; Schiller verfuhr entgegen seiner Neigung zur Vereinfachung der Örtlichkeit nach jenem Grundsatz, den er bei der Arbeit an „der Jungfrau von Orleans“ ausgesprochen hatte; seinem eigenen Bedenken, daß sich das Stück nicht auf wenige Orte konzentrieren und in wenige große Massen ordnen ließe, hielt er damals entgegen, man dürfe sich durch keinen allgemeinen Gattungsbegriff von der Tragödie fesseln lassen, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden; man müsse sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten. — Der Dichter, der sich eben noch von der Strenge der klassischen Tragödie hat meistern lassen, bewegt sich im Tell wie in der J. v. O. mit großer Freiheit und gehorcht nicht einem abstrakten Formengesetz, sondern giebt dem Stoff die ihm entsprechende Form (S. 143). — Die Vielheit der Schauplätze wird übrigens darum weniger auffällig, weil die Handlung wiederholt wenn auch nicht zu demselben Raume, so doch zu demselben Orte zurückkehrt; und noch eins ist zu bemerken: während sich bei Tschudi die Handlung frei im Gebiete der vier Waldstätte, ja außerhalb derselben bewegt, hat Schiller (worauf bereits Weber aufmerksam macht) in dem Vierwaldstätter See, um den die einzelnen Schauplätze in geringer Entfernung herumliegen, einen örtlichen Mittelpunkt; man vergleiche hier den Gang der Handlung in der „Jungfrau von Orleans“, wo die Schauplätze nicht um einen räumlichen Mittelpunkt gruppiert sind, sondern weit von einander abliegen.

b) Was vom Ort gilt, läßt sich auch von der Zeit sagen; so wenig wie dort von einer Einheit die Rede ist, so wenig kann hier davon gesprochen werden. — Die Grenzpunkte, zwischen denen bei Tschudi die Ereignisse des Tell liegen, sind der Frühherbst des Jahres 1306 (die That Baumgartens) und der 1. Mai des Jahres 1308 (die Ermordung König Albrechts). Schiller hat diese Zeit erheblich zusammengezogen; er läßt die Handlung mit dem Tage „Simons und Judä“, d. i. am 28. Oktober, und zwar im J. 1307 beginnen, verschiebt also die That Baumgartens um mehr als ein Jahr nach vorn. Die Ereignisse des V. Aufzugs spielen am Morgen nach dem ereignisreichen Tage, auf den der III. und IV. Aufzug entfallen, d. h. am 20. November, denn für den Apfelschuß giebt Tschudi als Termin den 19. November an, und es ist wahrscheinlich, daß auch Schiller für seine Apfelschußszene dieses Datum annimmt. Die Ermordung Albrechts datiert Schiller mithin vom 1. Mai 1308 auf den November 1307 zurück. Die ganze Handlung läuft bei Schiller also in wenigen Wochen ab. — Die Versammlung auf dem Rütli, die „nächtliche Tagleistung“, ward nach Tschudi „am Mittwuch vor Sant Martins-Tag“ gehalten, mithin, da der Martinstag im J. 1307

auf Freitag fiel, am 8. November; auch bei Schiller liegt zwischen dem I. und II. Aufzuge eine größere Anzahl von Tagen. Somit würde der I. Aufzug am 28. Oktober, der II. am 8. November, der III. und IV. am 19., der V. am 20. November spielen. — Auch zwischen den einzelnen Auftritten innerhalb der Aufzüge liegt Zwischenzeit; so fällt z. B. der 1. Auftritt des II. Aufzugs auf den frühen Morgen, der 2. Auftritt in die auf diesen Morgen folgende Nacht. — Der Gegensatz des Tell gegen die Br. v. M., deren vier Aufzüge sich in dem Verlauf eines Tages abspielen, ist mithin sehr groß.

2. In dem S. 312 f. angeführten Briefe an Körner nennt Schiller einen Mangel seines neuen Stoffs nicht, der nach dem allgemeinen Urteil ein Hauptmangel ist; es fehlt, so sagt man, dem Stoff die Einheit der Handlung. Meyer von Knonau (Gosches Archiv für Litteraturgeschichte II, S. 539 f.) spricht von einem unheilbaren Hiatus der Tschudischen Darstellung. Man leugnet den Zusammenhang zwischen der That Tells und dem Thun der Eidgenossen. Allerdings sage Tschudi vom Tell: „der ouch heimlich in der Pundts Gsellschaft was“, aber diese Zugehörigkeit zum Rütlibunde bleibe ohne weiteren Belang, ein irgendwie thätiges Mitglied der Verschwörung sei er nicht (Bellermann S. 437). Weiter weist man darauf hin, daß weder die Beschlüsse des Bundes auf Tells Thun, noch die Ermordung Geßlers auf das Thun des Bundes Einfluß hätten. — Auf der „nächtlichen Tagleistung“ ist beschlossen worden, am 1. Januar des neuen Jahres die Festen der Vögte zu brechen, bis dahin aber zu leiden, „was jemer möglich zu lyden“; auch wird verabredet, daß man den Vögten und ihren Dienern an ihrem Leben keinen Schaden zufügen solle, damit der König nicht zu klagen hätte, „als ob si Im die Sinen mortlich umgebracht soltind haben“. Unmittelbar schließt sich nun die Erzählung von Tell an; Tell geht „etlichmal für den uffgehenckten Hut“ und erweist ihm keine Reverenz; vor den Landvogt gefordert, erklärt Tell mit Berufung auf seinen Namen, es sei nicht aus Verachtung des Landvogts, sondern von ungefähr geschehen, es solle nicht wieder vorkommen. Tell hat also aus Einfalt dem Gebote des Bundes zuwider gehandelt, daß ihn hieß, zu leiden, was zu leiden möglich sei; dem entspricht es, wenn bei Tschudi die Eidgenossen darüber unwillig sind, „daß der Tell nit des Landt-Vogts ungebürlichem Gebott mit dem Hut noch dißmal gehorsam gewesen, bis zu der angestellten Zit, des gemeinen Anschlags“. Die Ermordung Geßlers, die auch gegen den Bundesbeschluß geht, gilt offenbar als ein Akt der Notwehr. — Aus dem Gesagten geht hervor, daß Tschudi die Zugehörigkeit Tells zum Rütlibunde wohl im Auge hat, und daß bisher von einer Zusammenhangslosigkeit in seinem Bericht nicht die Rede sein kann.

Nach der That hält sich Tell, so erzählt Tschudi (s. oben S. 330), verborgen, doch berichtet er den Eidgenossen in Uri von seiner That; dieselben sind sehr ungeduldig, daß sie dem Tell, der mit ihnen im Bund war, nicht helfen können; „littend es schwerlich und mit grossem Schmerzen“;

sie können aber nicht helfen, weil die Bundesgenossen einander versprochen haben, daß keines der drei Länder für sich etwas anfangen solle ohne eine allgemeine Beratschlagung. Sie müssen also „den verruchten grausamen Mutwillen" diesmal hingehen lassen. Doch wird noch eine „nächtliche Tag-Satzung" auf dem Rütli abgehalten, „ob man villicht den Anschlag anzugriffen kürtzern wölt"; es bleibt indes, da es bis zum 1. Januar nur noch sechs Wochen sind, bei dem ursprünglichen Beschluß. Auch hier vermag ich keine Zusammenhangslosigkeit zu erkennen, da die Wirkung der That Tells auf die Eidgenossen ausführlich und zwar so dargestellt wird, daß der ursächliche Zusammenhang erkenntlich ist. Ich sehe wenigstens keine Unwahrscheinlichkeit darin, wenn die Eidgenossen, jedenfalls um des Vorteils willen, den ihnen der Neujahrstag bot, bei ihrer früheren Abmachung bleiben und Tell sich selbst überlassen. In dem weiteren Verlaufe der Dinge könnte es auffällig erscheinen, daß Tell, der Mörder des königlichen Landvogts, von aller Verfolgung unbehelligt bleibt; doch weiß Tschudi diese Thatsache zu erklären, denn er schreibt: „Die Herrschafft tett ouch derowil nützit zur Sach, diewil der Künig dero Zit in Nieder-Oesterrich, wartend uff sin Zukunfft, ein nüwen Landt-Vogt zu ordnen." (S. 330 f.)

Eine Überschau über den ganzen Bericht Tschudis ergiebt die Irrigkeit der Ansicht, als ob in demselben ein klaffender innerer Bruch vorhanden sei. Nicht etwa, als sollte geleugnet werden, daß in diesem Bericht „zwei sehr verschiedene, ursprünglich sich völlig ausschließende Bestandteile" in einander hineingewachsen sind, die Rütli- und die Tellsage; aber es muß verneint werden, daß der Bericht Tschudis in sich widerspruchsvoll ist und an irgend einem bedeutenden Punkte eine zureichende Motivierung vermissen läßt.[1])

[1]) Bei seinem Bericht über Tells That fügt Johannes Müller anmerkungsweise hinzu, Grasser in seinem schweizerischen Heldenbuche bemerke schon die Ähnlichkeit verschiedener Umstände zwischen Tell und jenem „Tocco", dessen Abenteuer Saxo Grammaticus beschreibe. „Es zeigt," urteilt Müller, „eine geringe Erfahrung in den Geschichten, von zwo Begebenheiten eine zu leugnen, weil in einem andern Land und Jahrhundert ihr eine andere ähnlich war." Diesem so sicher ausgesprochenen Urteil merkt man die Unsicherheit nicht an, in der Müller selbst schwebte; Müller schrieb nämlich im Jahre 1785, ein Jahr vor dem Erscheinen seiner „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" an einen Freund in der Schweiz, mit der Tellenbegebenheit sei er mit sich selber noch nicht im reinen und werde sich mit guter Manier aus der Sache zu ziehen wissen; vergl. E. L. Rochholz: „Tell und Geßler in Sage und Geschichte" S. 79 f.

Über die Sage von der Befreiung der Waldstätte siehe vor allem die vorsichtige, sorgfältige Arbeit von W. Vischer: „Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmählichen Ausbildung." Dazu Rochholz a. a. O. Genaue Litteraturnachweise bei Düntzer, S. 85 fg.

Die späteren Darstellungen der Sage von der Befreiung der Waldstätte (auch die Tschudis) beruhen, wie Vischer ausführlich nachweist, im wesentlichen auf der Darstellung des sogen. „weißen Buches". In dieser Darstellung sind zwei verschiedene Auffassungen der Sage miteinander verbunden, von denen die eine die Befreiung der Schweiz auf Tell, die andere auf einen Geheimbund zurückführt.

Bereits bei jenem Bündnis, das die drei Männer schließen, wird nach Tschudis Erzählung ausgemacht, daß vorerst weder ein Einzelner noch eines der drei Länder für sich selbst ohne den einhelligen Willen der Bundesgenossen in allen drei Ländern irgend etwas vornehmen dürfe; es wird von allen verlangt, „ze lyden alles so Jnen begegne“ (326). — Auf der „nächtlichen Tageleistung“ hätten (man beachte diesen Zug genau!) die Urner und Schwyzer die Angelegenheit gern „gefürdert“; das war aber denen von Unterwalden „nit gelegen“, und zwar wegen der beiden starken Festen in ihrem Lande (Sarnen und Roßberg); s. S. 328. Die

---

Nimmt man, so bemerkt V., aus dem Bericht die Geschichte vom Tell heraus, so bleibt eine lückenlose, abgerundete Darstellung der Befreiung der Waldstätte durch den Geheimbund übrig. Daraus muß die Selbständigkeit der letzteren Sage gefolgert werden.

Der Kern dieser Rütlisage ist folgender: Ein Schwyzer und ein Unterwaldner, welche Unbilden von den Vögten erlitten haben, fliehen nach Uri und verbünden sich dort mit einem Urner zu gemeinsamer Abwehr der Tyrannei; sie gewinnen ihre Landsleute für ihren Bund, halten Zusammenkünfte auf dem Rütli, brechen dann die Burgen der Vögte und gründen endlich die Eidgenossenschaft. — Dieser Erzählung liegen historische Thatsachen zu Grunde, die genau festzustellen allerdings nicht mehr möglich ist; vergl. Vischer S. 151. Die entscheidende Thatsache, um die sich die übrigen Bestandteile herumlagern, sind Empörungen der Unterwaldner und Schwyzer gegen habsburgische Vögte. In Uri wußte man ursprünglich nichts von einer solchen Empörung, wohl aber erscheint schon frühe Uri als Verbündeter der beiden andern Länder und als die Zufluchtsstätte für die Bedrängten aus diesen Ländern. Als es nun aufkam, so argumentiert Vischer (S. 152), alle alten Volkssagen mit jener Empörung zu verbinden, da brachten auch die Urner ihre alte Stammsage, die Geschichte vom Tell, mit derselben in Verbindung und maßen ihm sogar das Hauptverdienst zu (vergl. unten).

Der Kern dieser Sage ist nicht historisch, sondern mythologisch. Die Tellsage ist eine germanische Ursage. Sie findet sich auch in der ältesten dänischen Geschichte, wo sie in der Aufzeichnung des Saxo Grammaticus also lautet: Der Dänenkönig Harald Blauzahn befahl dem Kriegsmann Toko, auch Palnatoki genannt, seinem eigenen Sohne auf den ersten Schuß einen Apfel vom Haupte zu schießen; wenn er den Apfel nicht auf den ersten Schuß traf, so sollte er das Leben verlieren. Toko langte drei Pfeile aus dem Köcher und traf mit dem ersten den Apfel. Toko, vom König befragt, warum er drei Pfeile aus dem Köcher genommen habe, antwortete dem König freimütig, er würde mit denselben die Tyrannei des Königs bestraft haben. Die schwerfällige, mit Reflexion reichlich versetzte Erzählung des Saxo giebt in wörtlicher Übersetzung Weber S. 306 fg. Vergl. auch die Sage vom Schützen Eigil in der Vilkinasage. Der mythologische Hintergrund der Sage scheint die Besiegung des Winters durch den Frühlingsgott zu sein. —

Es erübrigt noch ein Wort über Geßler, den Widerpart Tells. Geschichtlich steht fest, daß weder um das Jahr 1307, noch sonst ein Geßler Landvogt in Uri gewesen ist; ferner ist Thatsache, daß ein Hermann Geßler von Brunegg um jenes Jahr nicht existiert hat, da diese Burg erst zu Ende des 14. Jahrhunderts an Ritter Heinrich II., den Geßler, kam. Endlich hat nie ein Geßler auf Küßnach gesessen; diese Burg war seit 1296 nachweislich in andern Händen (Rochholz S. 317). Wie Tell, so ist mithin auch der Geßler der Sage völlig ungeschichtlich.

Daß Küßnach in der Sage die Residenz des Vogtes wird, hat nach Vischer seinen Grund darin, daß sich auch in Küßnach Erinnerungen an Kämpfe der Dorfbewohner mit den Rittern von Küßnach, welche die dortige Vogtei vom Hause Habsburg zu Lehen trugen, erhalten hatten (S. 154). Eine Vermutung, wie der Name Geßler in die Tellsage gekommen ist, siehe bei Düntzer S. 87.

Lage von Uri und Schwyz war zur Zeit noch ungleich günstiger, da in Uri „die nüw angefangen Vesti", d. h. Zwing-Uri, noch im Bau begriffen war, während die Burg Lowers in Schwyz „nit weerlich und ouch nit besetzt" war. Die entscheidende That, auf die der ganze Plan zugespitzt werden mußte, war die Eroberung von Roßberg und Sarnen. Geßler selbst scheint trotz der vielen „Wartknechte", die ihm vom König beigegeben waren, nicht von den Eidgenossen gefürchtet zu sein, weil ihm vorerst keine Burg zur Verfügung stand, die ihm, „wa Uffruren entstan söltind" (323), Sicherheit gewähren konnte. Hieraus ergiebt sich, daß für den Gesamtverlauf der Befreiung die Tötung Geßlers nicht von entscheidender Bedeutung war.

Auf der nächtlichen Tageleistung wurde auch, worauf schon oben hingewiesen ist, abgemacht, daß inzwischen jedermann leiden solle, was irgend erduldet werden könne. Zwischen die „Tagleistung" und die Vollführung ihrer Beschlüsse am 1. Januar schiebt sich nun die Tellhandlung; Tells Thun hat bei Tschudi rein persönlichen Charakter; er handelt, obwohl Eidgenosse, wider den Bund, nicht in bewußter Auflehnung, sondern von ungefähr; Geßlers Grausamkeit und Ungerechtigkeit werden allerdings beinahe die Ursache, daß die Eidgenossen in Uri seine Sache zur gemeinen Sache machen und, um ihn vor dem Vogt zu schützen, losschlagen; indes siegt in dem Konflikt zwischen persönlichem Mitgefühl und politischer Überlegung die letztere; man läßt den „verruchten grausamen Mutwillen" diesmal noch hingehen, um den anderen Ländern nicht zu schaden. Tells Sache bleibt seine Sache. Die Tötung Geßlers aber vermag noch viel weniger als seine Grausamkeit die Rütliverschwörer zum Losschlagen zu bringen, denn die Einnahme der beiden Burgen in Unterwalden ist durch Geßlers Tod um nichts leichter geworden. So bleibt denn die Tellhandlung innerhalb der Haupthandlung nur eine Episode, welche die ruhig und majestätisch dahinschreitende Haupthandlung weder beschleunigt oder verlangsamt, noch von ihrer Bahn ablenkt.

Ein dramatischer Dichter, der aus Tschudi schöpft, ist in einer peinlichen Lage seiner Quelle gegenüber: der eigenartig dramatische Teil seiner Vorlage ist die Tellhandlung (vergl. oben S. 313), eben dieser Teil aber ist nichts als eine Episode innerhalb der episch gearteten Haupthandlung, in sich poetisch und voll dramatischer Spannung, aber ohne nennenswerte Bedeutung für das Endziel des Ganzen, die Befreiung der Schweiz. Ein Tell, der nichts leistet als die Beseitigung des zur Zeit noch nicht gefährlichen Geßler, übrigens aber von ungefähr das Schicksal des Bundes und damit das Vaterland gefährdet, ist kein dramatischer Held.

Soll aus dem Bericht Tschudis ein Drama gestaltet werden, das den Tell zur beherrschenden Hauptperson macht, so müssen die einschneidendsten Änderungen vorgenommen werden. Welchen Grundriß ein Drama „Wilhelm Tell" gewinnen muß, in dem Tell nicht nur eine episodische Figur, sondern der Träger der Haupthandlung ist, zeigt das

Urner Spiel vom Wilhelm Tell; vergl. W. Vischer, Die Sage von der Befreiung der Waldstädte. Dieses Spiel („Ein hübsch spyl gehalten zu Uri in der eydgnoßschafft von dem Wilhelm Thellen ihrem landtmann unnd ersten eydtgnossen") stammt aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (Vischer, S. 79). Die Quellen für dasselbe sind die Chronik von Petermann Etterlin, das Lied „vom ursprung der eidgnoßschaft" und die mündliche Überlieferung. Die Chronik Etterlins aber ist wiederum eine Hauptquelle Tschudis.

Das eigentliche Stück[1]) beginnt mit dem Erscheinen „des Landvogts"; derselbe verkündet der Gemeinde zu Uri, er sei durch Herzog Albrecht von Österreich als Vogt ins Land geschickt worden; seine Absicht bekundet er mit den Worten: „Ich würd euch anders machen underthan, weder („als") vorhin villeicht beschehen ist." — Wilhelm Tell, dem die Sache nicht gefällt, geht beiseite und findet alsbald Stauffacher, der ihm klagt: „Ich muß dir von unserm vogt klagen, der wil mich treiben von houß und heym, das mag niemand wenden dann Gott allein." Inzwischen ist Erny von Melchthal zu ihnen getreten, der von seiner Flucht aus Unterwalden und der Blendung seines Vaters erzählt; „ach wie wee das mir im hertzen thut!" — endet seine Rede. Die Antwort Tells trägt den Stempel großer Entschiedenheit und vorwärts drängender Thatkraft: „Nun sind wir doch gantz träg und lasß, das wir von inen (sc. den Vögten) uns nit entschütten und sie gantz auß unserm land thun rütten. Dann hette yedermann meinen sinn, so schlüg ich mit der faust darein." Stauffacher nimmt den Gedanken auf und empfiehlt, daß man sich mit Freunden zur Vertreibung der Vögte verbünde; Tell bringt das Rütli als Ort für gemeinsame Beratungen in Vorschlag. Zum Schluß bieten die Drei einander die Hände und gehen dann ein jeder in seine Heimat.

In der nächsten Szene befiehlt der Landvogt seinem Knechte Heintz Vögely seinen (des Landvogts) Hut auf der Straße aufzustecken und zu verkündigen, der Bauer, der dem Hute nicht dieselbe Ehre anthue, wie dem Vogte selbst, solle Leben und Besitz verlieren. Der Knecht thut, wie ihm befohlen. Viele Bauern gehen am Hute vorbei und neigen sich. Tell dagegen thut dem Hute keine Ehre an; auf die Vorhaltungen des Knechtes erwidert Tell: „Was ehr soll ich anthun diessem hut, der mir weder guts noch böses thut? Meim Herrn wolt ich gern ehr anthun, so er hie wer in eygner person." — In dem kommt der Landvogt geritten und befiehlt, Tell gefangenzunehmen; Tell erklärt den Dienern, er wolle sterben wie ein Biedermann; „das ich hab than, förcht ich mir nit." Der Vogt redet Tell an: „du stoltzer mann" und fragt ihn nach dem Grunde seiner Unehrerbietigkeit. Tell antwortet ihm, wie er dem Knecht geantwortet hatte. Darauf läßt der Vogt die Kinder Tells holen und fragt ihn, welches ihm das liebste sei; nachdem Tell das jüngste bezeichnet hat, befiehlt ihm der Vogt den Apfelschuß. Tell bittet um Erlaß und

---

[1]) Das Urner Spiel ist abgedruckt am Ende von Vischers Schrift.

sagt zu seiner Entschuldigung: „Wer ich vernünfftig, witzig und schnell, so wer ich nit genannt der Thell, darzu ists mir on gferd beschehen. Ach gnädiger Herr, thund mirs übersehen.“ Der Landvogt bleibt ungerührt. Ehe Tell den Schuß thut, klagt er der heiligen Dreieinigkeit, daß die Tyrannei des Vogts ihn zwingt, sein eigen Fleisch und Blut zu töten, und fordert die Landleute auf: „Bittend auch Gott trewlich für mich, das er auch wöll erbarmen sich und mich behüt und mein liebstes Kind.“ Nun steckt er einen zweiten Pfeil in das Koller und rüstet sich zum Schuß; dem Schuß voraus geht noch ein Zwiegespräch zwischen Tell und seinem Sohne: Auf die Frage des Sohnes, warum ihn der Vater töten wolle, da er doch allezeit gehorsam gewesen sei, antwortet Tell: „Ach sun, du liebstes kinde mein, es muß wider mein willen sein.“ — Dann schießt Tell und trifft den Apfel; der Landvogt rühmt den Meisterschuß, fragt aber alsbald nach dem Zweck des zweiten Pfeils. Tell will das Herausnehmen des Pfeils mit seiner und aller Schützen Gewohnheit entschuldigen, doch täuscht er den Vogt nicht, der von sich sagt: „Thell, ich verstan mich ouch ouff liegen.“ Nachdem der Vogt Tell das Leben gesichert hat, gesteht dieser: „Hett ich mein eygen kind erschossen, ich wolt euch warlich auch han troffen.“ Hierauf der Landvogt: wohl habe er Tell das Leben gesichert, aber er werde ihn in einen Turm einschließen lassen, wo ihn weder Sonne noch Mond bescheine; „es wer dir wäger,“ fährt er fort, „ich ließ dich hencken, du bößwicht.“

Tell wird niedergeworfen, gefesselt und zu Schiff gebracht. Als man eine Weile gefahren ist, rät der eine Knecht, weil das Schiff schier voll Wassers sei, dem Tell die Führung des Schiffs zu übergeben. Tell wird losgebunden und ermahnt die Knechte, ein wenig schnell zu fahren, „denn wenn wir kommend für das eck, so ist all unser sorg hinweg“. Dann nimmt er sein Schießzeug, springt auf die Platte und stößt das Schiff von sich. Der Landvogt ruft dem Entfliehenden nach: „Far nun hin, du magst mir nit entrünnen, ich wil dich noch wol frü gnug finden.“ — Die Szene in der hohlen Gasse wird nicht auf der Bühne dargestellt, sondern später von Tell seinen Genossen erzählt.

In der nun folgenden Szene hat Tell seine Gesellen, den Uly von Grub, den Stauffacher, den Erny aus Melchthal getroffen; zu ihnen gesellt sich Cunno Abatzellen, der Cunrat von Baumgarten Tschudis, und erzählt von des Vogtes schändlichem Plane auf sein Weib und dem jähen Ende desselben. „Lieben fründ,“ antwortet nun Stauffacher, „es ist sein nun gnug, die groß schand, laster und unfug, auch übermut und tyrannisch zwang, so wir von herren im end und anfang hand gelitten in mancherley gstalt.“ Man beschließt, da inzwischen der Bund stark gewachsen ist, dem gemeinen Manne sich mitzuteilen. — Die Verschworenen gehen nun zum „rechten hauffen des volcks“, und Tell redet zu der Gemeinde. Er erinnert an das, was ihm und anderen geschehen ist, und giebt ihnen von dem Bunde Kunde; „darumb so haben wir uns vereynt, das wir iren schlechtlich nymmen wend (= daß wir sie schlechthin nicht mehr wollen),

wend auch anfahen ire schlösser brechen“. Wer dabei helfen wolle, der möge sich dem Bunde anschließen. Die Versammelten sind bereit und bitten, man möge ihnen den Eid angeben. Tell giebt ihnen den Eid an: „Das wir keynen tyrannen mer dulden, Versprechend wir bey unsern hulden. Also soll Gott vatter mit seim sun, auch heiliger geyst uns helffen nun.“ Hiermit schließt das Spiel ab, dessen Motto übrigens lautet: „Tyrannen und ein hund, der tobt, wer die erschlegt, der würt gelobt.“ —

Der Gegensatz zwischen Tschudis Erzählung und dem Urner Spiel springt sofort in die Augen; bei Tschudi steht im Vordergrunde der Rütlibund; die Befreiung der drei Länder ist das Werk des Bundes; Tell ist nur eine episodische Figur. Im Urner Spiel ist Tell, der Stammesheld der Urner, mit großer Entschiedenheit in den Vordergrund geschoben, er ist in dem Dreimännerbunde der Führende. Er empört sich zuerst innerlich gegen den Vogt und erregt durch seine Rede zur Empörung. Vor dem leeren Hute die Reverenz zu machen, vermag der stolze Mann nicht. In der Hauptszene des Stückes tritt dann das Gegenspiel kräftig ein, so daß vorübergehend das Spiel erdrückt wird: Tell nimmt zweimal seine Zuflucht zum Leugnen. Schließlich aber unterliegt der Landvogt, da Tell der Gewaltthat Gewaltthat entgegensetzt. In dem engeren Kreise der Verschworenen erfahren alle mit Ausnahme des Uly von Grub, der nur eine Nebenfigur ist, persönlich den gewaltthätigen Sinn der Vögte; für Tell aber ist charakteristisch, daß er sich gegen die Tyrannei der Vögte empört, ehe er selbst unter ihr gelitten hat. In der Schlußszene des Urner Spiels tritt Tell denn auch kräftig als das Haupt des Bundes und als der Begründer der neuen Freiheit heraus. — Die Einheit der Handlung ist in dem Urner Spiele mit großer Entschiedenheit gewahrt; hier ist ein „Wilhelm Tell“ geschaffen, während eine streng an Tschudi sich anschließende Dramatisierung der Befreiung der Schweiz diesen Namen nicht mit Recht führen kann.

Die Anlage des Spiels ist durchweg dramatisch und es bedarf offenbar nur einer geschickten Hand, um die zum Teil noch latente dramatische Kraft zu entbinden und das „spyl“ zu einem eigentlichen Drama auszugestalten. Einen Fortschritt in dieser Richtung bezeichnet die Umarbeitung, die das Urner Spiel gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts durch Jakob Ruef erfährt; über diese Ruefsche Umarbeitung s. Vischer a. a. O. S. 83 f. und E. L. Rochholz: Tell und Geßler in Sage und Geschichte, S. 216 fg. Tells Persönlichkeit ragt hier noch energischer hervor; er ist noch thatkräftiger und zielbewußter wie im Urner Spiel; dem entspricht es, wenn der Gegensatz zwischen ihm und dem Landvogte „Grisler“ noch entschiedener herausgearbeitet wird. Gleich in der ersten Szene hebt sich Tell scharf gegen die übrigen Urner ab, indem er allein nicht mit in den Ergebenheitston einstimmt, den seine Landsleute dem Vogte gegenüber anstimmen. Als er dann mit sich allein ist, wird er sich im Selbstgespräch über das klar, was dem Volke bevorsteht. Aber

so heftig es in ihm gärt, so warnt er doch Stauffacher und Erny aus Melchthal, die zu ihm stoßen und von denen letzterer über sein Leiden toll werden möchte, vor übereilter Gegenwehr; erst müsse man „ein michle zal“ des Volks gewinnen. Kurz — Tell erscheint hier noch mehr als im Urner Spiel als der Schöpfer der Eidgenossenschaft. — Nach dem Schuß auf den Vogt erklärt Tell in einem Monologe, er sei entschlossen, „den übermut, mutwill, hoffart der Vögte und Edellüt“ abzustellen und sie aus den drei Ländern auszutreiben; gemeinsam mit seinen Mitverschworenen richtet er dann vor der Landsgemeinde den Bund der drei Länder auf. Das Stück schließt mit der Eroberung von Sarnen, für die Tell den Plan gemacht hat. — Ein glücklich erfundener dramatischer Zug ist ein Monolog Tells nach seinem Sprung auf die Platte; Tell erinnert sich an Weib und Kind und spricht den Entschluß aus: „Sollt es mich kosten lyb und läben, den lon dem landtvogt wil ich gäben, hie wil ich mich nit lân verdrießen, in selber wil ich z' todt erschießen.“ Diesem Monolog Tells entspricht ein Monolog des Landvogts, der die Absicht bekundet, Tell alsbald zu töten. — —

Vergleicht man Schillers Wilhelm Tell mit seiner Vorlage, so fällt auf, daß der Dichter ganz im Gegensatz zum Urner Spiel und Ruef, aber in Übereinstimmung mit Tschudi außer der Tellhandlung, welche dem Stück seinen Namen gegeben hat, die Rütlihandlung als eine selbständige Handlung durchführt. Zugleich fällt indes auch eine Abweichung des Dichters von seiner Quelle in die Augen. Bei Tschudi ist Tell Eidgenosse, bei Schiller bleibt Tell dem Bunde fern; mit einem scharfen Schnitte zerschneidet der Dichter dies (allerdings nicht sehr straffe) Band zwischen den beiden Handlungen. Tell ist nicht auf dem Rütli, und was mehr ist, er kann seiner innersten Natur nach dort nicht sein; vergl. besonders seine Worte I, 3: „Was ihr thut, laßt mich aus eurem Rat; ich kann nicht lange prüfen oder wählen; bedürft ihr meiner zu bestimmter That, dann ruft den Tell; es soll an mir nicht fehlen.“ Zwischen den ratenden Rütliverschwörern und dem handelnden Tell besteht ein vom Dichter gewollter Gegensatz. Doch der Gegensatz liegt nicht nur nach der charakterologischen Seite hin. Der Dichter hätte nämlich ganz wohl den äußeren Zusammenhang zwischen den Trägern der Handlung zerreißen und doch einen ideellen Zusammenhang zwischen den Handlungen selbst herstellen können. Hätte das in der Absicht des Dichters gelegen, so hätten ihm „die Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft“ von Johannes Müller den Weg weisen können.

Bei Müller ist Tell allerdings einer der Verschworenen; auch wird wie bei Tschudi auf dem Rütli verabredet, daß keiner etwas nach eigenem Gutdünken wagen solle, aber der Erzähler weist mit keinem Worte auf den Widerspruch hin, in den sich Tell nachmals zu dieser Abmachung setzt; Tell ist ihm „der Freiheit Freund“, der es verschmäht, einen Hut auf willkürliches Gebot knechtisch zu ehren; den Landvogt tötet er, weil dem feurigen Gemüt des tapfern Jünglings Trutz und Hohn und Unter-

drückung der uralten Freiheit seines Landes unerträglich war. In Summa: Tell ist für Müller „Uraniensis libertatis propugnator“. Er ist mit seinen Genossen vom Rütli einig in der Liebe zur Freiheit; aber er weicht von ihnen in dem Mittel ab, mit dem er die Freiheit rettet: jene wollen die ihnen von den Ureltern überlieferte Freiheit retten, aber die Vögte, ihr Anhang und ihre Knechte sollen keinen Tropfen Blut verlieren; Tell schießt den Vogt nieder. Schiller bewegt sich in der gerade entgegengesetzten Richtung; während der Tell Müllers aus politischen Beweggründen handelt, wird der Tell Schillers nur von persönlichen Beweggründen in seinem Handeln bestimmt; zwar stellt er sich dem Bunde zur Verfügung, aber er handelt niemals im Auftrage des Bundes.

Wie kam nun Schiller zu einer solchen Loslösung des Tell von allem Politischen? Offenbar ist hier der Einfluß Goethes maßgebend gewesen; Goethe selbst bezeugt, Schiller verdanke ihm „den Hauptbegriff eines selbständigen, von den übrigen Verschworenen unabhängigen Tell“. Es ist hier an die Grundzüge des Goetheschen „Tell“ zu erinnern. Goethe beabsichtigte, in dem Tell „eine Art von Demos“ darzustellen; er bildete ihn deshalb als einen kolossal kräftigen Lastträger, der, ohne sich weiter um Herrschaft oder Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe treibt und nur die unmittelbarsten persönlichen Übel abzuwehren fähig ist. Vergl. Goethes Tag- und Jahreshefte unter dem Jahre 1804. In demselben Sinne äußerte sich Goethe Eckermann gegenüber. Er dachte sich den Tell „als einen urkräftigen, in sich selbst zufriedenen, kindlich-unbewußten Heldenmenschen, der überall gekannt und geliebt ist, überall hilfreich, übrigens ruhig sein Gewerbe treibend, für Weib und Kind sorgend und sich nicht kümmernd, wer Herr oder Knecht sei“. (Gespräche mit Goethe, 6. Mai 1827.) — Im Gegenspiel zu diesem Tell steht der Landvogt Geßler; einer „von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rücksichtslos auf ihre Zwecke hindringen, übrigens aber sich gern bequem finden, deshalb auch leben und leben lassen“ (Tages- und Jahreshefte); ähnlich lautet die Charakterskizze bei Eckermann, wo Goethe den Vogt als einen Menschen schildert, dem das Volk und dessen Wohl und Wehe so völlig gleichgültige Dinge sind, als ob sie gar nicht beständen. — Die Art des Gegenspiels zwischen Tell und Geßler bezeichnet Goethe, wenn er in den Tages- und Jahresheften sagt, beide Figuren sollten persönlich gegen einander stehen und unmittelbar auf einander wirken. Im Gegensatz zu den Rütliverschwörern, den „mit Bewußtsein handelnden höheren Kräften“, sollten Tell und Geßler im ganzen mehr passive Naturen sein (Gespräche mit Eckermann a. a. O.).

Schillers Tell hat offenbar dieselbe Charakteranlage wie der Goethesche; er ist gleichfalls ein kindlich-unbewußter Heldenmensch, eine unpolitische Natur, ein Mensch, dessen Denken und Thun über das rein Persönliche nicht hinausgeht, der deshalb zwar dem einzelnen Notleidenden hilft, aber der Beratung über den Notstand des ganzen Landes

fern bleibt, der den Vogt allerdings tötet, aber nicht aus Liebe zur Freiheit, um das Vaterland vom Tyrannen, sondern nur aus gerechter Notwehr, um sich und die Seinen von einem persönlichen Feinde zu befreien. Man beachte noch besonders die scharfe Betonung der Liebe Tells zu seiner Familie.

Es braucht nicht erst hervorgehoben zu werden, daß Schiller die scharfe Scheidung zwischen der Tell- und der Volkshandlung nicht in sein Schauspiel herübergenommen haben würde, wenn sie nicht seinen eigensten Absichten entsprochen hätte. Nach Hoffmeisters Meinung ließ Schiller darum den Tell nicht an den Beratungen im Rütli teilnehmen, weil nur so die Tötung Geßlers den Charakter der Notwehr und nicht den einer politischen That habe gewinnen können; eine That der Notwehr habe die Tötung Geßlers sein müssen, weil sie nur als solche, nicht aber als politische That sich habe rechtfertigen lassen. Mag dieser Gesichtspunkt immerhin mitbestimmend gewesen sein, entscheidend war er meines Erachtens nicht. Mir scheint der Hauptgrund für die getrennte Führung der Handlung die Freude des Dichters an der Zeichnung einer auf sich selbst stehenden kindlich-unbewußten Heldenpersönlichkeit zu sein. — Geßler hingegen ist bei Schiller wesentlich anders gefaßt; ein Epos, dem (wie Goethe selbst urteilt) ein gemessener Gang wohl ansteht, durfte „etwas Läßliches" in der Anlage der Charaktere haben; im Drama hingegen war ein „Tyrann von der behaglichen Sorte" nicht zu brauchen. — Übereinstimmung zwischen dem Goetheschen Entwurf und Schillers Drama zeigt sich wiederum in der Anlage des Gegenspiels zwischen Tell und Geßler; beide stehen persönlich gegen einander und wirken unmittelbar auf einander. Der Haß des Landvogts gegen Tell rührt von einer Situation her, in welcher beide allein einander begegneten und sich Mann gegen Mann gegenüber standen.[1]) Da, wo Tell und Geßler miteinander ins Spiel kommen, stehen einander Person und Person entgegen.

Die Träger der Rütlihandlung sollten nach Goethes Entwurf, „an Besitzung, Ehre, Leib und Ansehen verletzt," „das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gärung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben" (Tages- und Jahreshefte); ihnen wollte er zuteilen „das Höhere und Bessere der menschlichen Natur, die Liebe zum heimatlichen Boden, das Gefühl der Freiheit und Sicherheit unter dem Schutze vaterländischer Gesetze, das Gefühl der Schmach, sich von einem fremden Wüstling unterjocht und gelegentlich mißhandelt zu sehen, endlich die zum Entschluß reifende Willenskraft, ein so verhaßtes Joch abzuwerfen". Die Rütliverschwörer sollten in dem Epos die „eigentlichen Helden", „die mit Bewußtsein handelnden höheren Kräfte sein" (Gespräche mit Eckermann). Zwischen Tell und den Eidgenossen besteht also ein scharfer Gegensatz: diese mit Bewußtsein handelnde Helden, jener ein kindlich-

[1]) „Da kam der Landvogt gegen mich daher, er ganz allein mit mir, der auch allein war, bloß Mensch zu Mensch" (III, 1).

unbewußter Heldenmensch; diese durch das Interesse für die Allgemeinheit, jener durch persönliche Interessen bestimmt, u. s. w. Schon bei Tschudi war dieser Gegensatz vorhanden, denn, obwohl Glied des Bundes, steht der Tschudische Tell mit seinem Denken und Thun außerhalb des Bundes. Bei Schiller sind die Rütliverschwörer gleichfalls „mit Bewußtsein handelnde höhere Kräfte"; sie sind erfüllt von sittlichem Pathos, von heiliger Begeisterung für die Freiheit und die Selbsterhaltung des Volkes; sie werden von den Lebensinteressen der Gesamtheit erregt und in ihrem Handeln bestimmt. — Der Charakter der Rütliverschwörer ist bei Schiller so angelegt, daß sie die „eigentlichen Helden" sein könnten, wie sie es bei Tschudi sind und bei Goethe werden sollten. Indes sind sie es bei Schiller nicht; der eigentliche Held ist Tell.

Ein Blick auf den Verlauf der Rütlihandlung bestätigt das Gesagte. Die Rütlihandlung beherrscht die beiden ersten Aufzüge; es gehören ihr die Szenen I, 2 und 4 und vor allem II, 2 an; I, 2 ist eine Art Vorbereitung auf I, 4 und I, 4 eine Vorbereitung auf II, 2. — Den ersten kräftigen Anstoß empfängt die Rütlihandlung durch Gertrud, Stauffachers heldenhaftes Weib. Die Frucht ihres Rates, daß etliche, die es redlich meinten, still miteinander zu Rate gingen, ist Stauffachers Fahrt nach Uri. Hier kommt das Triumvirat, der Bund der drei Männer zu Schutz und Trutz, zustande. Liebe zu Weib und Kind, zur Heimat und zur Freiheit, Gefühl der Schmach, die man leiden muß, heißes Verlangen nach Rache vereinigen sich und scheinen Gewähr zu geben, daß der Tag der Freiheit nahe ist. — Mit großer Breite und großer Würde behandelt der Dichter alsdann die Rütliszene. Diese Szene gewährt einen Einblick in die Seele des schweizerischen Volkes; aus der tief erregten Volksseele heraus wird der Entschluß geboren, dem Vaterlande seine Freiheit zu erhalten, die Vögte mit ihren Knechten zu verjagen und die festen Schlösser zu zerbrechen. Dieser Entschluß trägt in sich selbst die Gewähr seiner Ausführung, denn hinter ihm steht die ruhige, gehaltene Kraft eines Volkes von Brüdern. Auch daß man nicht sofort losschlägt, sondern mit kluger Überlegung den Termin für die befreiende That hinausschiebt, erweckt Vertrauen zu dem Beschluß und den Beschließenden.

Das, was im Schauspiel geschieht, rechtfertigt aber die Erwartungen nicht, die man hegen durfte. Man erwartet — die That, welche den Entschluß der Eidgenossen verwirklicht; aber diese That bleibt aus. Wie ganz anders bei Tschudi! Hier wird die Rütlihandlung ebenso kräftig fort- und zu Ende geführt, wie sie begonnen hat. Dem Bunde ist eine ruhige, beharrende Kraft eigen; sie bewährt sich vor allem in der Festigkeit, mit welcher der Rütlibeschluß trotz der Erlebnisse Tells behauptet wird. Die That entspricht genau dem Entschluß, und das Ganze findet eine majestätische Abkrönung in dem Bundesschwur (s. oben S. 332).

Bei Schiller tritt hinter dem Schwur auf dem Rütli ein vollständiger Bruch in der Entwicklung der Rütlihandlung ein, während sich

bei Tschudi die Entwicklungslinie, ohne von ihrer ursprünglichen Richtung abgelenkt zu werden, geradlinig fortsetzt. Wie bei Tschudi, so empfinden es auch bei Schiller die Eidgenossen schmerzlich, daß sie dem Tell nicht helfen können (330); aber während man bei Tschudi den Thatendrang bändigt, weil man sich durch den Eid gebunden fühlt, ist es bei Schiller die Ungunst der augenblicklichen Lage, die das Losschlagen verhindert.[1]) Bei Tschudi bleibt die Tellhandlung Episode. Anders bei Schiller. Zunächst wirkt die Gefangennahme Tells geradezu niederschmetternd auf die Eidgenossen. Stauffacher, der Wortführer des Bundes, ruft, als Tell abgeführt wird, aus: „O, nun ist alles, alles hin! Mit Euch sind wir gefesselt alle und gebunden!“ Die Landleute aber bilden gleichsam das Echo: „Mit Euch geht unser letzter Trost dahin!“ Diese Niedergeschlagenheit erscheint um so kläglicher, als auf dem Rütli Tell ganz außer Rechnung geblieben war; durch diese Mutlosigkeit verliert der Bund seine innere Würde und verdient das scharfe Urteil der Hedwig (IV, 2).

Indes die gedrückte Stimmung könnte vorübergehen, die Führer des Bundes könnten sich auf sich selbst besinnen und eine große, entscheidende That den Bund auf die Höhe heben. Aber das geschieht nicht. Wohl reden Stauffacher und Walther Fürst mit stolzem Selbstbewußtsein von dem Bunde. „Es haben die drei Lande,“ sagt Walther Fürst IV, 2, „sich das Wort gegeben, die Tyrannen zu verjagen. Geschlossen ist der Bund; ein heil'ger Schwur verbindet uns. Es wird gehandelt werden, eh' noch das Jahr den neuen Kreis beginnt.“ Der sterbende Attinghausen aber sieht in dem Bunde, den der Landmann im Vertrauen auf eigene Kraft ohne den Edelmann geschlossen hat, das Wahrzeichen einer neuen Zeit. — Man erwartet nach solchen Äußerungen, daß wirklich gehandelt wird und der Bund sich auf sich selbst stellt, um die That der Befreiung in eigener Kraft zu vollbringen. Nichts davon geschieht. Statt daß der Bund in Aktion tritt, ist es Rudenz, der entscheidend handelt. Den Eidgenossen wirft er vor, sie hätten übel daran gethan, die Befreiung des Landes zu verschieben. „Die Stunde drängt, und rascher That bedarf's. Der Tell ward schon ein Opfer eures Säumens.“ Und wie verhalten sich die drei Eidgenossen? Stauffacher wendet ein: „Das Christfest abzuwarten schwuren wir.“ Walther Fürst mahnt den Junker, zuerst der Pflicht der Pietät zu genügen. Als dann Rudenz den eigentlichen Beweggrund seines Drängens, die Entführung seiner Braut, den Verschworenen aufdeckt und von ihnen Hilfe erfleht, da ist allein Melchthal thatbereit. Er trägt dem Junker die Führung (!) an: „Kommt, führt uns an! Wir folgen Euch!“ Mit dem Bundesbeschluß setzt er sich kurzer Hand auseinander: „Frei war der Tell, als wir im Rütli schwuren, das Ungeheure war noch nicht geschehen. Es bringt die Zeit ein anderes

---

[1]) Melchthal: „Was? Soll der Frevel sich vor unsern Augen vollenden? Wozu haben wir geschworen?“ — Stauffacher: „Es ist umsonst. Wir haben keine Waffen; Ihr seht den Wald von Lanzen um uns her“ (III, 3).

Gesetz." Stauffacher und Walther Fürst nehmen keine Stellung zu dem Thun Melchthals; man erfährt nicht, ob sie den Bruch des Bundesbeschlusses billigen oder nicht; jedenfalls entbehrt ihr Thun am Schluß der 2. Szene des IV. Aufzuges aller Würde. — Beim Beginn des V. Aufzugs brennen auf den Bergen die Zeichen der Freiheit, die Feuersignale. Trotzdem sucht Walther Fürst die Landleute aufzuhalten, als sie Zwing-Uri zerstören wollen. Die Feuersignale zeigen an, daß die Burgen erobert sind; Melchthal bestätigt: „Schloß Sarnen liegt in Asche, und der Roßberg ist gebrochen." Das Werk, das der Bund sich vorgesetzt hatte, ist gethan; aber von wem? Die entscheidende That, die Eroberung des festen Sarnen, ist von Rudenz vollbracht; in „männlich kühner Wagethat" hat Rudenz geleistet, was die Verschworenen mit List zuwege bringen wollten. Den Roßberg hat allerdings Melchthal erstiegen; er löst so die Aufgabe, die er auf dem Rütli übernommen hat, aber er löst sie wider den Willen der Eidgenossen, ehe es zu einem allgemeinen Aufstand gekommen ist, im Gefolge des Junkers Rudenz. Wenn Melchthal V, 1 rühmt: „So stehen wir nun fröhlich auf den Trümmern der Tyrannei, und herrlich ist's erfüllt, was wir im Rütli schwuren" — so kann man leider nur sagen, daß der Schwur in erster Linie durch zwei, die nicht geschworen haben, erfüllt ist: Rudenz und vor allem Tell, den „Stifter" der Freiheit; allerdings ist auch Melchthal am Werke der Befreiung beteiligt, aber einmal erst in zweiter Linie und dann im Grunde nicht als Eidgenosse. Der Bund als Bund — hat zur Befreiung nichts gethan.

Nicht jene Männer, welche die großen Schlagworte der Freiheit im Munde führen, sind die Stifter der Freiheit, sondern drei Männer, von denen der eine, Tell, ausschließlich, die beiden anderen, Rudenz und Melchthal, überwiegend von rein-persönlichen Beweggründen bestimmt werden. Die Freiheit des Landes ist auch bei Rudenz und Melchthal nicht das eigentliche Ziel ihres Handelns, sondern wenn nicht ein Nebenprodukt, so doch ein Nebenziel.

Bei Tschudi — um auf diesen noch einmal zurückzuschauen — ist die Befreiung des Landes eine That der Bundesgenossen. Die Tötung Geßlers durch Tell, die einzige That, die ein Einzelner als Einzelner vollbringt, bleibt ohne Einfluß auf den Gang der Handlung; alles andere geschieht von Bundesgenossen im Sinne des Bundesbeschlusses. Das Hauptwerk vollbringen die Unterwaldner, indem sie Sarnen und Roßberg brechen; die Urner zerstören Zwing-Uri, die Schwyzer die Burg Lower im Lowersee (332); nach jeder dieser Thaten schwören zunächst die Genossen in jedem der drei Länder einzeln, einander wider „die tyrannischen Herrschafften" zu helfen; den Abschluß bildet der Bundesschwur der drei vereinten Länder am Sonntag nach dem neuen Jahre.

Wie erklärt sich nun das Verfahren Schillers? Hoffmeister (5, 191 fg.) ist der Meinung, daß die Eidgenossen so herabgedrückt seien, liege in der Intention des Schauspiels, welches dem Tell den Lorbeer darreichen wolle, den der Bund nicht habe brechen können; man müsse

es nicht tadeln, sondern loben, daß von den Eidgenossen mehr geredet als gehandelt werde. Hätte der Dichter, so urteilt Hoffmeister, das Volk selbst thätig gezeigt, so würde das Schauspiel vernichtet, in welchem alles an die Persönlichkeit Tells geknüpft sei. Man müsse die große Kunst des Meisters bewundern, daß er einesteils alle Eidgenossen zusammen dem einen Tell unterordne, anderntteils aber doch den Bund als eine höchst imposante Erscheinung (!) und dessen Mitglieder als ebenbürtige (!) Landsleute des Haupthelden darzustellen verstanden habe.

Hierauf ist folgendes zu entgegnen: Ein Bund, der so viel von Thaten spricht und schließlich zu keiner That kommt, ist keine imposante Erscheinung und muß neben Tell, dem Genie der That, völlig zusammenschrumpfen. — Dann aber vor allem eins. Die Herabdrückung der Eidgenossen dient in erster Linie gar nicht der Erhebung Tells. Allerdings drückt sich der Bund durch Äußerungen wie die Stauffachers nach Tells Gefangennahme selbst zu gunsten Tells herab, aber das ist nicht das Entscheidende. Auch wenn der Dichter seinen Tell alles das thun ließ, was er jetzt im Drama vollbringt, so war doch eine würdige Durchführung der Rütlihandlung möglich, wenn nämlich der Bund aus eigenem Antriebe die Aufgabe löste, die er sich selbst auf dem Rütli zugemessen hatte, d. h. wenn er die Burgen brach. Der Weg, den der Dichter hätte einschlagen können, wenn er dem Bunde zu einer würdigen Haltung verhelfen wollte, liegt leicht erkennbar da: das Schicksal Tells in Altorf hätte die Eidgenossen von der inneren Empörung, die sie fühlten, zur That fortreißen müssen; sie hätten, wie es bei Schiller nur Melchthal thut, ihren eigenen Entschluß umstoßen und die Bestürmung der Burgen ungesäumt ins Werk setzen müssen. Nicht Tell, sondern Rudenz vernichtet die Erhabenheit des Bundes; er nimmt dem Bunde, was ihm gebührt. Würde der Dichter den Rudenz nicht eingeführt haben, so hätte er dem Bunde, unbeschadet der Heldenstellung Tells, nicht die Rolle eines Tritagonisten geben müssen. Man hätte dann das Nebeneinander der Volkshandlung und der Tellhandlung gehabt; auf der einen Seite ein Volk, das aus Liebe zur Freiheit die Tyrannen verjagt und in stolzer Ruhe die Folgen seines Thuns auf sich nimmt, auf der anderen Seite eine einzelne Heldengestalt, die Person gegen Person dem Landvogt gegenüber steht. Vergl. den Goetheschen Entwurf. Das erregende Moment in beiden Handlungen würde bei einer solchen Anlage des Dramas die Tyrannei der Vögte sein; aber während Tell, durch die Grausamkeit des Landvogts unmittelbar getroffen, zu einer That der Notwehr erregt werden würde, die nichts anderes als die Abwehr eines unmittelbar persönlichen Übels wäre; würden die Eidgenossen, wenn auch zum Teil persönlich an Besitz, Ehre und Leib verletzt, aus Liebe zur Freiheit und um des Vaterlandes willen mit Hintansetzung der persönlichen Interessen und unter Beugung des eigenen Willens unter den Gesamtwillen die Abschüttlung des Tyrannenjochs planmäßig vorbereiten und, wenn auch nicht planmäßig, so doch in berechtigter Abweichung von dem ersten Plane

ausführen; diese Abweichung hätte sogar in der Weise Tschudis gleich von Anfang an vorgesehen sein können. Die beiden Handlungen würden zunächst sich nicht berührt haben; wohl aber hätte später das Schicksal Tells die Veranlassung zu dem sofortigen Losbrechen der Eidgenossen sein können; dann konnten beide Handlungen entweder getrennt bis zu ihrem Ende ablaufen, oder Tell konnte auch nach der Tötung Geßlers aus seiner Vereinzelung heraus in den Bund hineingezogen werden. — Das Schlußergebnis, die Befreiung der Schweiz, würde das Resultat beider Handlungen sein.

An sich sind, solange man nicht in der Weise des Urner Spiels die Rütli- und die Tellhandlung in eine Handlung zusammenfließen läßt, drei Hauptgestaltungen der Fabel möglich: Entweder ist die Befreiung der Schweiz die That des Bundes, und Tells Schicksale und Thaten nur Episode (so Tschudi), oder der Bund und Tell sind, jeder an seinem Teile, die Stifter der Freiheit (vergl. den eben entworfenen Plan), oder Tell ist der eigentliche Schöpfer der Freiheit, und der Bund wird von Anfang in den Hintergrund gedrängt (einen Plan nach diesem Gesichtspunkt giebt Düntzer S. 95 f.). Schiller wählt keine dieser drei Möglichkeiten, sondern er läßt zunächst den Bund mit aller Entschiedenheit heraustreten, so daß man in ihm den Hauptträger der Handlung vermuten muß, dann aber drängt er ihn allmählich fast ganz zurück, und zwar in erster Linie — das ist für das Schillersche Schauspiel das Charakteristische — durch eine dritte Handlung, die Rudenzhandlung; daneben allerdings auch durch die Tellhandlung.

Zur Erklärung dieses Verfahrens könnte man versucht sein, mit Düntzer daran zu denken, Schiller habe zeigen wollen, „daß der allgemeine Unwille der Unterdrückten trotz aller Bünde nichts vermöge, falls nicht einzelne durch erlittene Mißhandlung sich zu verzweifelten Thaten hinreißen lassen, wie hier Tell, Melchthal und Rudenz“ (135). Ohne allen Zweifel ist die Anlage des „Wilhelm Tell“ derartig, daß man einen solchen allgemeinen Satz daraus ablesen kann; aber es scheint geradezu unglaublich, daß es die Absicht des Dichters war, diesen Satz zur Anschauung bringen zu wollen. Nicht nur, daß er dann den Sinn seiner Quelle völlig verfehlt haben würde; bis zu einem solchen Standpunkt kann „der Dichter der Freiheit“ nicht herabsinken. Mir scheint der Dichter vielmehr unabsichtlich infolge von Neigung und Abneigung zu der Gestaltung seiner Tellfabel gekommen zu sein.

In dem Briefe an Körner vom 9. September 1802 bezeichnet es Schiller als eine Schwierigkeit, daß die Handlung des Tell, wie sie ihm bei Tschudi vorlag, großenteils eine „Staatsaktion“ sei. Diese Bemerkung kann sich nur auf die Volkshandlung und nicht auf die Tellhandlung beziehen, da letztere bereits bei Tschudi in poetisch verwertbarer Gestalt vorlag. Das, was den Dichter an der Volkshandlung abstieß, war der Mangel an persönlichen Motiven; die Darstellung des immer doch ein Abstraktum bleibenden Bundes reizte den Dichter nicht; er be-

gann nach persönlichen Motiven zu suchen. Bei Tschudi (siehe oben S. 326) fand Schiller die Notiz, der Adel von Uri und die Edelknechte in Unterwalden hätten es gegen den König mit den Landleuten gehalten und hätten sich ebensowenig wie diese nicht Österreichs Herrschaft unterthan machen wollen. Nur der Wolfenschießener Amtmann auf Roßberg, der von Baumgarten erschlagen wurde, stand auf seiten Österreichs gegen sein eigenes Vaterland. Johannes Müller aber berichtet (I, 605 f.), als der Junker von Wolfenschießen von der Gesinnung seiner nächsten Verwandten so abgewichen sei, daß er sich vom König die Burgvogtei auf Roßberg habe übertragen lassen, hätten ehrbare Männer vom Leichtsinn ehrgeiziger Jugend noch mehr Untreue am Lande gefürchtet. Man sieht leicht, hier liegt ein Motiv von größter dramatischer Spannkraft. Namentlich die Stelle aus Müller lud dazu ein, eine Gestalt zu schaffen, welche zwar nicht wie Wolfenschießen bereits abgefallen ist, die aber, vom Ehrgeiz geblendet, im Begriff steht, dem Vaterlande untreu zu werden. Von entgegengesetzten Seiten wirken auf einen ehrgeizigen Jüngling Zugkräfte in entgegengesetzter Richtung: hier die alten Adelsgenossen, dort das Haus Österreich; endlich entscheidet sich der Jüngling in freier That für — sein Vaterland. Schiller hätte diese Gestalt in seinem Rudenz schaffen können, wenn er sich nicht durch seine Vorliebe für die Darstellung sentimentaler Liebe hätte bestimmen lassen, das ganze Motiv ins Erotische hinüber zu spielen. So schafft er einen Rudenz, der schließlich von sich bekennt: „All mein Ehrgeiz war nur meine Liebe." Eine solche Gestalt tritt aber völlig aus dem Rahmen des Stücks heraus; sie ist ein Stück sentimentale Dichtung, eingesprengt in ein Ganzes, das überwiegend der naiven Gattung angehört.

An die Rudenz- und Berthahandlung verliert die Volkshandlung sehr viel: die Liebe des Rudenz zu Bertha wird der entscheidende Beweggrund für den Aufstand gegen die Vögte; und den Schluß des ganzen Schauspiels bildet die Vereinigung der beiden Liebenden, „gleichsam als seien die vaterländischen Anstrengungen nur geschehen, um ein liebendes Paar zusammenzugeben" (Weber). —

In Summa: Von den drei Handlungen, die Schiller in seinem Wilhelm Tell durchführt, stehen seinem Herzen die Tellhandlung und die Rudenzhandlung am nächsten; ihnen wendet sich vor allem seine dichterische Neigung zu. Die Volkshandlung schiebt er aus dem Vordergrunde, wo er sie bei Tschudi fand, in den Mittel- und Hintergrund. Mit Liebe behandelt er sie nur in ihren Vorstadien, vergl. I, 2 und 4, wo sie noch auf dem Grunde des Persönlichen ruht. Die einzige Szene, in der er ihr breiteren Raum zur Entfaltung gewährt, ist die Rütliszene; von da ab tritt sie völlig zurück, um sich in dem entscheidenden Momente wieder ganz ins Persönliche zu verlieren (IV, 2). Daß aber Schiller die Rütliszene schreibt, scheint mir eine Folge der Rücksicht zu sein, die er auf sein Publikum nimmt; er weiß, wie sehr das deutsche Publikum auf „Volksgegenstände" „erpicht" ist (siehe oben S. 316). Die Rütli-

szene aber gewährt dem „affektionierten“ Interesse die ausgiebigste Befriedigung.

Schiller ist von seiner Vorlage, dem Tschudi, in entscheidender Weise abgewichen, indem er nicht sowohl die Volkspersönlichkeit, das Schweizer Volk, als vielmehr Einzelpersönlichkeiten zu Hauptträgern der Handlung macht.

Das letzte Bedenken, das Schiller in dem Briefe vom 9. September gegen den Stoff des Tell aussprach, war dies, daß er der Darstellung widerstrebe; wie der Dichter diesen Mangel des Stoffs überwunden hat, soll bei den einzelnen Szenen dargelegt werden. —

Das Chronicon des Ägidius Tschudi ist so sehr die Hauptquelle des Schillerschen Tell nach seiner Gesamtanlage, daß bisher von anderen Quellen fast ganz abgesehen werden konnte. Von den anderen geschichtlichen Werken, die Schiller benutzt hat, ist zunächst zu nennen das Werk des „glaubenswerten“ Mannes Johannes Müller: Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft; ihm verdankt Schiller eine Fülle kleiner geschichtlicher Einzelzüge. Auf wenige Notizen beschränkt sich die Verwertung von Etterlins „Kronika von der loblichen Eydtgnosschaft“ und von Stumpffs „Gemeiner loblicher Eidtgnosschaft Stetten, Landen und Völkeren Chronikwirdiger Thaaten beschreybung“. —

In dem bereits oben angeführten Briefe Schillers an Cotta schreibt Schiller, die Schwierigkeit bei seiner Arbeit am Tell sei gewesen, ein Volk und ein Land zu schildern, wo er nie gewesen sei, und wo doch das Lokale und Individuelle so sehr mit in Anschlag komme. Die Not, in der sich der Dichter nach diesen Worten befunden hat, vergegenwärtigt die Ungunst seiner äußeren Lage namentlich im Gegensatz zu der Gunst der äußeren Verhältnisse Goethes, dem es vergönnt gewesen war, die Schweiz mehrere Male mit dem leiblichen Auge zu sehen. — Leicht hätte es Schiller gehabt, das Land und das Volk der Schweizer zu schildern, wenn Goethe mit einer Äußerung Recht hätte, die er in den Gesprächen mit Eckermann thut: „In Schiller lag dieses Naturbetrachten nicht. Was in seinem Tell von Schweizerlokalität ist, habe ich ihm alles erzählt, aber er war ein so bewunderungswürdiger Geist, daß er selbst nach solchen Erzählungen etwas machen konnte, was Realität hatte.“ Diese Äußerung beruht indes auf einer Selbsttäuschung Goethes. Nicht den Schilderungen Goethes, sondern seinen eingehenden Studien geographisch-naturwissenschaftlicher Werke verdankt Schiller seine gründliche Kenntnis der Schweizerlokalität. — Aus Schillers handschriftlichem Nachlaß hat Goedeke im Vorwort zum XIV. Bande der historisch-kritischen Ausgabe einige Excerpte mitgeteilt, die sich Schiller für seinen Tell gemacht hat. Einer dieser Auszüge möge hier folgen: Er stammt aus Johann Conrad Fäsis „genauer und vollständiger Staats- und Erdbeschreibung der ganzen helvetischen Eidgenoßschaft“.

„Schweitzer wohnen auf den höchsten Gipfeln der Europäerwelt. Berge stehen auf Bergen. Auf diesen wieder neue Felsenjoche. — Von ihnen strömen viele

Flüsse in die Welt hinab, in alle vier Straßen der Welt. — Bergkräuter (die untern) sprießen am Anfang Mays hervor, und dahin zuerst das Vieh getrieben. — Die mittlern Theile der Berge haben kurze Kräuter, dieß die kräftigsten. Ende Junys fahren die Sennen auf diese höhern Alpen; dort die Sennhütten; um S. Bartholomä ziehen sie ab. — Es gibt Berge (Gletscherberge), die bloß aus Eis bestehen (Firnen); sie glänzen wie Glas. Sie erhalten ihre isolirte Kegel-Figur durch das Schmelzen im Sommer. — Alle vier Jahreszeiten erscheinen oft neben einander. Eis. Blumen. Früchte. — Wolken erzeugen sich in den Klüften der Berge, sie hängen sich an die Felsen an. — Daraus die Witterungs prognostica. Anblick von oben wenn man über den Wolken steht. Die Gegend scheint wie ein großer See vor einem zu liegen, Inseln ragen daraus hervor: oeffnen sich die Wolken irgendwo, so kann man ins Menschen bewohnte Thal, auf Häuser und Kirchen hinabsehen. — Wasserfälle, Sommerszeit, überall auf den Bergen Staubregen und Regenbogen, oder Regenkreise; wer sie sieht, steht immer im Rand des Zirkels, der seine Füße umschlingt. — Bergquellen. — Gräten oder hohe Bergspitzen, Gratthier. — Gemsen weiden gesellschaftlich — Vorgeiß pfeift, wenn Gefahr ist, ihre Zuflucht unter Felsvorsprüngen. — Lämmergeier. — Haselhuhn. — Bergfuchs. — Murmelthier. — Die Firsten der Berge. — Tells Blatten oder Tells Sprung. Das Felsenstück hängt an der Seite des großen Axenberges, eine starke Stunde unter Flüelen. Vor der Blatten sind einige Felsenschiefer, wo die Schiffe landen können. Die ganze Ebene der Blatte hält 18 quadrat Schuh. Hinter der Blatten steigt der Axenberg hoch in die Wolken. — Gesommert, gewintert. Auf der Reuß-Alp allein werden jährlich über 300 Stüke Pferde und Ochsen, welche das dritte Jahr müssen erfüllt haben, gesömmert. Kulm, höchste Alpenspitze. Kulm oder höchste Spitze der Reuß-Alp. — Das Eisthal auf der Blümlis Alp gehört zu Flüelen. —

Außer dem Fäsi benutzte Schiller noch Ebels Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz. Tübingen 1798—1802; vor allem aber zwei Werke von Johann Jakob Scheuchzer: 1. die Natur-Geschichte des Schweitzerlandes"[1]) und 2. die „Helvetiae historia naturalis oder die Natur-Historia des Schweitzerlandes". 1. Ausgabe 1716—1718, 2. und verbesserte Auflage, Zürich 1752.[2])

Daß noch andere als die bisher genannten geschichtlichen und geographisch-naturwissenschaftlichen Werke dem Dichter als Quellen gedient haben, ist wenig wahrscheinlich, weil m. E. alles, was dem Anschein nach aus Quellen geschöpft sein konnte, auf eine der bezeichneten Quellen zurückzuführen ist. — Die Staats- und Erdbeschreibung der schweizerischen Eidgenossenschaft von Johann Conrad Füeßlin, Heinrich Zschockes einschlägige Schriften und die Briefe über ein schweizerisches Hirten-

[1]) Schiller benutzte die zweite Ausgabe, die Joh. Georg Sulzer 1746 herausgab. So schließt mit Recht Meyer aus der Benutzung einer Stelle der Sulzerschen Vorrede für das Lied des Alpenjägers; allerdings hat Schiller das Motiv auch bei dem die zweite Auflage der Naturgeschichte benutzenden Fäsi gefunden, wie der obige Auszug beweist; doch führt der Ausdruck „neblichtes Meer" auf die unmittelbare Benutzung der Naturgeschichte.

[2]) Über das Verhältnis der beiden Werke zu einander äußert sich Scheuchzer in der Vorrede zum ersten Bande der Historia naturalis. Danach bringt die Naturgeschichte „allerhand zerstreute Observationes," während die H. n. „nunmehr das mehrere, und zwahren in gewisser Ordnung" darbieten soll.

land (Wielands Merkur 1781), Werke, die sich Schiller am 9. August 1803 von Cotta erbeten hatte, sind von mir eingesehen worden, doch hat sich keine Ausbeute ergeben.

Über den dichterischen Erfolg der Quellenstudien Schillers urteilt A. W. Schlegel, die Behandlung sei im Tell treu, herzlich und bei Schillers Unbekanntschaft mit der schweizerischen Natur und Landessitte von bewunderswürdiger örtlicher Wahrheit. — Gern angeführt wird eine Stelle aus einer von einem Schweizer herrührenden und in der Zeitschrift Isis veröffentlichten Beurteilung des Wilhelm Tell (abgedruckt bei J. W. Braun: Schiller im Urteile seiner Zeitgenossen). Hier heißt es von den Charakteren des Schauspiels, man könne von ihnen nicht sagen, sie seien erfunden, denn sie seien treu und rein mit sicherer Hand unmittelbar aus der Natur geschöpft. „Man würde schwören, so fährt der Beurteiler fort, Schiller habe seines Lebens größten Teil in Schwyz oder Uri gelebt, unter dem einfachen, anmaßungslosen und doch kraftvollen Hirtengeschlecht. So sind diese wenig gekannten Älpler in den Stunden der Not . .; so denken, so handeln sie, nur heut zu Tage vielleicht ein wenig kirchlicher (ich will nicht sagen religiöser)." Aus der Zahl der Charaktere bezeichnet er Tell und sein Weib, Stauffacher, Walther Fürst, Rösselmann, den Freiherrn von Attinghausen als die in der Zeichnung vollendetsten und bemerkt dabei: „Man begreift es kaum, wie ein Mann, der die Schweiz vielleicht nie, oder nur auf kurze Zeit sah, vermöge seines Genies sich in die Denkart jedes Einzelnen dieser Menschen individualisieren konnte." — So anerkennend dies Urteil ist, so absprechend ist ein anderes Urteil desselben Rezensenten, das sich auf das Geographische im Tell bezieht. Er erkennt an, Schiller habe sich angelegentlich bemüht der Wahrheit bis in die kleinste Einzelheit treu zu bleiben; aber er urteilt: „So wie er aber den Deutschen auf alle Weise bei uns in der Schweiz zu orientieren sucht, so sehr desorientiert er uns Schweizer in uns'rer eigenen Heimat. Es hat mich beim Lesen des Wilhelm Tell wirklich manchmal aus der schönen Täuschung unangenehm aufgeweckt, wenn ich bald hie, bald da sagen mußte: „Aber es ist dem gar nicht also." — Gewiß ist zuzugestehn, daß einige der als Belege für dieses Urteil gegebenen Bemerkungen zutreffend sind; diese kleineren Irrtümer konnten nur vermieden werden, wenn dem Dichter ein sehr genaues Kartenmaterial zur Verfügung gestanden hätte oder wenn der Dichter, wie es seine ausgesprochene Absicht war, die Schweiz hätte besuchen können. Ein allgemeiner Vorwurf ist dem Dichter auf Grund der vereinzelten Irrtümer nicht zu machen, da er (wie im Einzelnen gezeigt werden soll) sehr sorgfältig in der Benutzung seiner geographischen Quellen verfährt. Dem Urteile jenes Isisrezensenten, nach dem Schiller den Schweizer desorientiere, steht das Urteil Gustavs Schwabs gegenüber: jeder, der den Tell vor einer Reise in die Schweiz gelesen habe, meine, wenn er dann die Orte der Handlung sehe, er habe sie schon einmal „im verklärten Traume" gesehn. Die Möglichkeit einer solchen ἀναγνώρισις beweist die Kunst

Schillers, den Mangel sinnlicher Anschauungen durch die Phantasie auszugleichen, kraft deren er auf Grund trockener Notizen „etwas machen konnte, was Realität hatte."

Zum Schluß sei noch auf den Gegensatz hingewiesen, der in Sachen des Lokalen zwischen dem Tell und der Braut von Messina besteht: hier ein völliges Zurücktreten des Örtlichen, im Tell eine Fülle örtlicher Motive. — Das sorgfältige Studium des Lokalen und seine Verwertung entspricht an sich der dichterischen Natur Schillers nicht, aber er gehorcht der Natur seines Stoffes, an dem (wie er selbst bekennt) das Lokale so viel bedeutete. —

Handlung und Gegenhandlung. Vergl. hierzu den vorigen Abschnitt. Die Hauptantagonisten sind Tell und Geßler. Der Gegensatz zwischen ihnen ist von persönlicher Art. Ohne Weiteres ist das ersichtlich bei Tell, von dem der Dichter selbst eingesteht, seine Sache sei Privatsache und bleibe es, bis sie zum Schluß mit der öffentlichen Sache zusammengreife (Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803). Die Ursache für dieses Zusammengreifen ist der im Grunde zufällige Umstand, daß Tells Privatfeind zugleich der Feind des Vaterlandes ist; Tell tötet Geßler nicht, weil er Pläne gegen die Freiheit des Vaterlandes schmiedet, sondern um die Seinen zu schützen; und er ist „der Freiheit Stifter", nur weil er in eigener Sache seinen Privatfeind getötet hat. Um es gleich vorweg zu sagen: Da Tells Sache bis zum Schluß reine Privatsache bleibt und er nirgends auf der Höhe patriotischen Denkens und Thuns steht, gebührt ihm der Ehrentitel „Erretter" und „der Freiheit Stifter" nicht, so geflissentlich ihm auch im V. Aufzuge dieser Ehrenname beigelegt wird.[1]) Wie steht nun Geßler zu Tell? Auch Geßler steht zu Tell wie Mensch zu Mensch; ihm ist Tell nicht der Feind seiner Pläne, sondern der Feind seiner Person; das Verhältnis zwischen Geßler und Tell tritt nie aus dem Rahmen eines persönlichen Verhältnisses heraus. Vergl. besonders III, 1, den Ursprung der feindlichen Gesinnung Geßlers gegen Tell. Charakteristisch für das Gegenspiel zwischen Geßler und Tell ist es, daß Tell erst durch den Vogt in ein eigentliches Gegenspiel gedrängt wird. —

So scharf übrigens auch Geßler als persönlicher Gegner Tells heraustritt, so wenig ist damit seine Bedeutung erschöpft. Geßler ist vielmehr der eigentliche Antagonist des Volkes; als „des Kaisers Diener" ist er der bewußte Gegner der schweizerischen Freiheit und ein Werkzeug, das jene „weitschichtigen Dinge" mitausführen hilft, die derzeit im Werk und Werden waren. Sein Ziel, die Schweizer durch Gewalt zur Unterwerfung unter Österreich zu bringen, verfolgt er planmäßig und thatkräftig. Der

---

[1]) Vergl. V, 1 Stauffacher: „Wo ist der Tell? Soll er allein uns fehlen, der unsrer Freiheit Stifter ist?" V, 2 Hedwig: „Und euer Vater ist's, der's Land gerettet; ebenda: Hedwig: . . Diese Hand — o Gott! Tell: Hat euch verteidigt und das Land gerettet. V, 3 Alle: „Es lebe Tell, der Schütz und der Erretter!"

Erreichung dieses Zieles dient das ganze herrische Auftreten des Landvogts, vor allem aber der Bau von Zwinguri und die Aufrichtung des Herzogshutes. Daraufhin zielt auch das „neue Gesetz", das er dem Lande geben will, um den kecken Geist der Freiheit zu beugen (IV, 3). Dem Anschluß an Österreich stand der stolze Freiheitssinn der Schweizer entgegen; darum konnte der Zielpunkt der Pläne Geßlers kein anderer sein als die Unterdrückung dieses Sinns, d. h. als die Entsittlichung des Volkes durch die Gewaltmittel der Tyrannei. — Während Geßler trotz seines Hasses Tell gegenüber ohne Plan ist und nur eine zufällig sich ihm darbietende Gelegenheit benutzt, um den Verhaßten zu vernichten, erklärt sich sein Thun dem Volke gegenüber aus einem feinersonnenen Plane. Gerade in seinen politischen Plänen aber hat nun Geßler keinen Gegenspieler. Man sollte erwarten, die Beschlüsse auf dem Rütli würden in erster Linie ihre Spitze gegen ihn, den einzigen zielbewußten Feind der Freiheit, kehren; indes so sehr man seine Furchtbarkeit anerkennt, man beruhigt sich bei dem Gemeinplatz Redings: „Die Zeit bringt Rat ... Man muß dem Augenblick auch was vertrauen" (II, 2). Geßlers Pläne werden nicht zu schanden, weil der Freiheitssinn der Schweizer, statt sich beugen und brechen zu lassen, mit Federkraft aufschnellt, sondern weil ein einzelner Mann, den seine politischen Pläne nicht kümmern, vor ihm sein Weib und seine Kinder schützen will.

Ein erhabenes Kampfobjekt — die nationale Freiheit — ist es, um das sich das zweite „Drama im Drama", das „Schweizerdrama" (die Volkshandlung) dreht. Die Träger der Handlung und der Gegenhandlung sind einerseits das Volk, anderseits die Vögte; hinter den Vögten, die nur ausführende Werkzeuge sind, steht König Albrecht, der die Schweiz seiner Hausmacht einverleiben will. Das Schweizer Volk in seinen drei Ländern wird durch Werner Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal vertreten, um die sich dann zunächst die dreißig anderen Eidgenossen zu ungefähr gleich großen Gruppen scharen. Von den Vögten tritt persönlich nur Geßler auf; von den anderen Vögten lernt man nur die Thaten, von Geßler auch die Absichten kennen, die er mit seinen Thaten verfolgt. In dem Volksdrama steht Wille gegen Wille, Macht gegen Macht; auf der einen Seite der Wille, dem Volke seine Freiheit zu nehmen, auf der anderen der Wille, diese Freiheit zu bewahren; das Mittel, zum Ziele zu kommen, ist auf beiden Seiten Gewalt; während aber die Vögte in der Anwendung der Gewalt keine Grenze kennen, geloben die Eidgenossen, wenn es sein mag, kein Blut zu vergießen. In dem Plane, den die Eidgenossen entwerfen, fällt es (wie bereits bemerkt wurde) als eine bedenkliche Lücke auf, daß man gerade die Beseitigung Geßlers dem Zufall überläßt; allerdings übernimmt später der Zufall die Beseitigung Geßlers, darum aber ist jene Lücke nicht weniger empfindlich. — Es ist im vorigen Abschnitt ausführlich dargelegt worden, wie das Schweizerdrama nach der Rütliszene immer mehr zusammenschrumpft. Es sei hier darum nur noch daran erinnert, daß es weder vor unsern Augen

noch hinter der Bühne zu einer erhebenden That des Volkes kommt. Die Handlung bleibt auf der Vorstufe der bloßen Beratung stehen.

Eigenartig erscheint unter dem Gesichtspunkt: Handlung und Gegenhandlung das Rudenzdrama. Im ersten Teil des Dramas stehen Attinghausen und Rudenz einander als die Vertreter diametral entgegengesetzter politischer Anschauungen gegenüber; Attinghausen der Freund und Schutzherr des Volkes, Rudenz der Parteigänger Österreichs; wir werden Zeugen, wie Rudenz sich — scheinbar endgiltig — von der Sache seines Volkes lossagt. Später erfolgt die Rückwärtsbewegung: Rudenz kehrt sein Herz wieder seinem Volke zu und beweist diese Gesinnung in Wort und That. Charakteristisch ist, daß die bewegenden Kräfte in beiden Fällen nicht politischer, sondern erotischer Art sind.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß außer den Gegensätzen, die sich in Handlung und Gegenhandlung auswirken, noch eine Reihe anderer, teils starker, teils milder, Gegensätze vorhanden sind, die zumeist auch in der dramatischen Gegenüberstellung der gegensätzlich gearteten Personen heraustreten. Man denke an den Gegensatz zwischen Tell und den Rütliverschwörern, zwischen Melchthal, Stauffacher und Walter Fürst, zwischen Tell und Parricida, zwischen Tell und Ruodi, zwischen Frießhardt und Leuthold, zwischen Hedwig und Gertrud. —

I. Aufzug.

Als Schiller den I. Aufzug gleich nach seiner Vollendung Goethe vorlegte, urteilte dieser: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, wozu ich von Herzen Glück wünsche und bald mehr zu sehen hoffe“ (Brief vom 13. Januar 1804). Ein wahrer Hymnus ist es, was Iffland nach Empfang des I. Aufzugs schreibt: „Ich habe gelesen, verschlungen, meine Knie gebogen, und mein Herz, meine Thränen, mein jagendes Blut hat Ihrem Geiste, Ihrem Herzen mit Entzücken gehuldigt. O bald, bald, bald mehr! .... Blätter, Zettel — was Sie geben können! Ich reiche Hand und Herz Ihrem Genius entgegen. Welch ein Werk! welche Fülle, Kraft, Blüte und Allgewalt! Gott erhalte Sie! Amen.“ —

Aus einer Anzeige der für den Tell notwendigen „Theaterveränderungen“ (bei Düntzer S. 14 fg.) geht hervor, daß nach Schillers ursprünglichem Entwurfe die Szene auf dem Edelhof zu Attinghausen, die jetzt den II. Aufzug eröffnet, im I. Aufzuge zwischen der Szene in Stauffachers Hause und der Szene in Altorf stehen sollte. Der Vorzug dieser Anordnung ist ersichtlich; bei derselben würde der I. Aufzug auch die Rudenzhandlung bedeutsam einführen und die ganze Exposition enthalten. Der Grund für die Umsetzung der Szene war die große Länge, welche der I. Aufzug mit seinen fünf Szenen bei der früheren Anordnung hatte.

Rücksichtlich der Exposition, glaubt Schiller, müsse man es dem dramatischen Dichter, da er seinen Zweck in die Folge und an das Ende

setze, nachsehen, wenn er den Anfang seines Dramas mehr als Mittel behandle. Bei seinem Tell braucht Schiller nicht auf diese Nachsicht Anspruch zu erheben, denn sein erster Akt interessiert nicht, weil er zu etwas führt, sondern weil er an sich etwas, und zwar etwas Bedeutendes ist. Seine Exposition besitzt das, was Schiller selbst das Charaktermerkmal des besten dramatischen Stoffes nennt, sie ist schon ein Teil der Entwicklung (Brief an Goethe vom 25. April 1797).

Vor allem gewährt der I. Aufzug einen Einblick in den Zustand der Schweiz unter dem Druck der Vögte. Die dabei vom Dichter angewandten Mittel sind teils Erzählungen, teils Handlungen, die sich vor unsern Augen abspielen. — Das ganze Land seufzt unter dem über alle drei Länder gleichmäßig verteilten Drucke einer Gewalt- und Willkürherrschaft; es ist ein Zustand der Rechtlosigkeit, der zur Zeit herrscht.

Ein roher Eingriff in das Heiligtum der Familie charakterisiert den einen Vogt, den Wolfenschießen; eine That herzloser, empörender Grausamkeit den zweiten, den Landenberger; am schärfsten tritt der dritte Vogt heraus, Geßler. Ihn charakterisiert kein Akt brutaler Gewalt, sondern Pläne, die gegen die Freiheit des Volkes gerichtet sind. Allen drei ist Geiz und Übermut gemein. — Der Ernst der Lage aber erhellt daraus, daß der, der die Schweizer unterdrückt, im Grunde der Kaiser ist (I, 4); der höchste Richter ist es, der die Ungerechtigkeit nicht nur nicht hindert, sondern geradezu will.

Die Ursache seines Zorns ist die Unwillfährigkeit der Schweizer, ihre alte Freiheit aufzugeben und zu Österreich zu schwören; sein Plan geht dahin, durch den Druck der Vögte, sie in dies Unterthänigkeitsverhältnis hineinzuzwingen.

Gleichzeitig mit dem Druck der Tyrannei enthüllt sich im I. Aufzuge auch der Freiheitssinn und die Widerstandskraft der Schweizer. Jeder Gewaltakt verursacht eine Reaktion von geringerer oder größerer Stärke: die Frevelthat der Landenbergischen Reiter erregt die Sehnsucht: „Wann wird der Retter kommen diesem Lande?“; der Meinung Geßlers, mit „Zwing Uri“ die Schweiz unter das Joch beugen zu können, stellt sich die trotzige Zuversicht entgegen: „Mit diesem Häuslein wollt Ihr Uri zwingen?“; dem Befehle, den Hut zu ehren, antwortet die Erklärung: „Kein Ehrenmann wird sich der Schmach bequemen!“ Geßlers drohende Haltung Stauffacher gegenüber und des Landenbergers That am alten Melchthal führen den Entschluß zur That herbei, der selbst bereits eine That ist. Endlich setzen Arnold von Melchthal und Baumgarten der Gewaltthat Gewaltthat entgegen. In Anschlag sind ferner die Beweise hilfsbereiter Gesinnung zu bringen, die darauf schließen lassen, daß der Schweizer den Schweizer nicht verlassen wird: Tell rettet Baumgarten, Stauffacher nimmt Baumgarten, Walther Fürst nimmt Arnold von Melchthal auf. — Zwar ist es nicht das Volk als Ganzes, was im I. Aufzuge gegen die Tyrannei der Vögte reagiert, aber man gewinnt den Eindruck,

daß alles, was geschieht, ein lebendiger Ausdruck des Volkswillens und des allgemeinen Empfindens ist. —

Der I. Aufzug dient in erster Linie der Exposition und einleitenden Entwicklung der Volkshandlung; den Höhepunkt des Aufzugs bildet demgemäß der Dreimännerbund (Sz. 4). Der Ausgangspunkt der zu diesem Höhepunkte führenden Bewegung liegt in dem Verhältnis Geßlers zu Stauffacher, wie es die Szene vor Stauffachers Hause grell beleuchtet. Der Landvogt haßt Stauffacher wegen seiner patriotischen Gesinnung und neidet ihm seinen reichen und freien Besitz. Gertrud weiß, daß er ihrem Gatten den Untergang geschworen hat, und darum mahnt sie, dem Unglück vorzubauen; ein solches Vorbauen ist aber nur möglich, wenn der Einzelne sich nicht auf sich allein verläßt, sondern bedenkt, daß das ganze Land unter dem Drucke der Vögte leidet; soll es aber zu einem gemeinsamen Handeln kommen, so muß vorher Rats gepflogen werden.

So empfängt die Volkshandlung gleich im Anfang ihre bestimmte Signatur. Der Zweck, den Stauffacher, der Hauptträger dieser Handlung, verfolgt und den er als gemeinsamen Zweck aller anerkannt wissen wissen will, ist, dem gedrohten Übel vorzubeugen (II, 2: „Sprecht nicht von Rache! Nicht Geschehnes rächen, gedrohtem Übel wollen wir begegnen"). Das Mittel, diesen Zweck zu erreichen, ist der Zusammenschluß aller; das Mittel, um alle zu gemeinsamem Vorgehn zu vereinigen, ist die Beratung. So ist Endzweck, Mittelzweck und Mittel der Volkshandlung von Anfang an ersichtlich.

Auf ihren sittlichen Charakter hin angesehn, zeigt die Volkshandlung einen doppelten Charakter. Der erste Beweggrund, der Stauffacher bestimmt, ist das Verlangen, sich selbst zu schützen; Stauffacher handelt zunächst in eigener Sache. Der Zusammenschluß mit anderen ist zuvörderst nichts als ein Mittel, dieses persönliche Interesse zu erreichen. Die Grundlage des Bundes ist also Selbstverteidigung und Selbsterhaltung. Indes ist dies nur die eine Seite der Sache. Handelt es sich doch bei dem Bunde auch um die „gemeine Sache", um die Sache aller, um die Sache des Vaterlandes; vergl. das Gespräch zwischen Stauffacher und Tell I, 3. Und zwar ist das Heil aller nicht darum Beweggrund für den Einzelnen, weil seine Wohlfahrt nur mit der allgemeinen Wohlfahrt bestehen kann; wäre dem so, so würde die Volkshandlung ihrer sittlichen Seite nach im Selbstischen stecken bleiben und ohne idealen Sinn, ideale Kräfte, ideale Ziele sein. Wohl soll das Schutz- und Trutzbündnis, das die drei Männer schließen, die salus privata erhalten; aber die suprema lex ist doch die salus publica. Die Volkshandlung wird getragen von sittlichem Pathos, von heiliger Begeisterung. Vergl. oben S. 345 f. Auch Goethe wollte, daß die Repräsentanten des Schweizervolks „an Besitzung, Ehre, Leib und Ansehen verletzt" (d. h. also aus rein persönlichen Beweggründen) „das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben" sollten.

Im voraus sei aber darauf hingewiesen, daß bei den drei Hauptverschworenen die Stärke, mit welcher die persönlichen Beweggründe wirken, sehr verschieden ist. Bei Walter Fürst tritt ein persönliches Motiv überhaupt nicht heraus, da er bislang in seiner persönlichen Sphäre von den Vögten nicht verletzt ist; doch wird bei ihm das Motiv des Selbstschutzes auch als wirksam gedacht werden, ist doch seine patriotische Gesinnung Grund genug, den Haß des Vogtes auf ihn wie auf Stauffacher zu ziehen. Stauffacher ist zwar bislang auch noch nicht in seiner Ehre und seinem Besitz geschädigt, aber ihm ist die Gefahr ganz nahe getreten. Melchthal endlich ist bereits aufs Furchtbarste von der Tyrannei getroffen; er sinnt auf blutige Vergeltung. Bei Melchthal herrscht der leidenschaftliche Affekt dermaßen vor, daß sich das sittlich Leidenschaftliche, wie es Goethe nannte, nicht entwickeln oder doch wenigstens nicht zur Selbständigkeit loslösen kann.

Doch der I. Aufzug führt auch den Titelhelden des Stücks, Tell, ein; von einer Exposition kann man nicht wohl reden, da das, was in unserem Aufzuge geschieht, für die eigentliche Tellhandlung, die mit dem III. Aufzuge einsetzt, ohne erhebliche Bedeutung ist. Das Aufpflanzen des Hutes, das übrigens nach der älteren Anordnung erst im Anfang des II. Aufzugs geschah, ist so wenig mit der Tellhandlung verknüpft, daß man nicht wohl mit Gude behaupten kann, es schürze den Knoten. Das, was man von Tell erfährt, dient nicht dazu, die Tellhandlung einzuleiten, sondern den Träger der Handlung, damit allerdings im voraus auch diese Handlung selbst zu charakterisieren. — Positiv wird Tell charakterisiert als ein Mann der That; negativ als ein Mann, der nicht lange prüfen oder wählen kann, der mithin in einen Rat nicht taugt; als ein Mann, der nur auf sich selbst zählt und darum in einem Bunde nicht an seiner Stelle ist; als ein Mann, der sich gegen die von den Vögten drohenden Gefahren verblendet und darum nicht gesonnen ist, dem Übel vorzubeugen; als ein Mann, der wohl seinen „Freunden" sich nicht entzieht, der aber im Kreise rein persönlicher Interessen steht und durch das Interesse der Gesamtheit nicht zum Handeln erregt wird. In Summa: Tell tritt heraus als ein Mensch, der seinem Denken und Empfinden, kurz seiner innersten Natur nach in dem „Volksdrama" keine Rolle übernehmen kann. Am Schlusse des I. Aufzugs weiß man, daß eine Handlung, deren Träger Tell sein wird, neben der Volkshandlung hergehen muß. —

Die Gliederung des Aufzugs ist durch die „Szenen" gegeben; eine neue Szene beginnt nicht mit dem Auftreten neuer Personen, sondern erst mit dem Wechsel der Dekoration, ein Verfahren, das Schiller sonst nur bei den Räubern angewandt hat. Jede dieser Szenen ist, wie der Isisrezensent mit Recht bemerkt, ein kleines Ganze, ein schönes Gemälde für sich. Zwei von den Szenen tragen einen öffentlichen, zwei einen mehr häuslichen, privaten Charakter.

Zwischen den einzelnen Szenen wird dadurch eine äußerliche Verbindung hergestellt, daß die in der früheren Szene abgehenden oder

zum Aufbruch sich anschickenden Personen in der folgenden Szene auftreten; so wird durch Baumgarten und Tell die erste Szene mit der zweiten, durch Stauffacher und Tell die zweite mit der dritten und durch Stauffacher die dritte mit der vierten verbunden. Hoffmeister meint, man gewinne durch dieses dramatische Verfahren die reale Einheit der Zeit und des Orts für das romantische Schauspiel auf ideale Weise wieder.

Die über den Wanderungen von Ort zu Ort verstreichenden, zum Teil nicht unbeträchtlichen Zeiträume hat der Dichter idealisierend zusammengezogen.[1])

Szene 1.

Tschudi meldet am Schluß seines Berichts über Baumgartens That, Baumgarten sei alsbald nach Uri entwichen und habe sich dort aufgehalten, „wiewol nit vil Nachjagens geschach, von wegen der Schand die der Amptmann hat wöllen vollbringen" (S. 322). Schiller, dem daran lag, seinen Helden durch eine charakteristische That einzuführen, wich von Tschudi ab und schuf eine hochdramatische Szene, die Tell als Helden und zwar als Helden der That scharf hervortreten läßt. Man kann allerdings die Schönheit des kleinen Dramas unverkürzt nur so lange empfinden, als man völlig unter dem Banne des unmittelbaren Eindrucks steht. Beeinträchtigt wird die Empfindung nicht nur dann, wenn man, wie der Isisrezensent, weiß, daß zur Treib, d. h. der dem Dorfe Brunnen gegenüberliegenden Landspitze, nie ein ordentlicher Weg gegangen ist, auf dem Reiter heransprengen konnten, und daß Baumgarten auf der Treib den besten Fußgängern entwischen konnte; auch dem Ortsunkundigen muß es auffallen, daß ein Entrinnen auch auf einem anderen als dem Seewege möglich war; ist doch eben erst der Alpenjäger von einer Felshöhe herabgestiegen, zu der er von einem Waidmannsgange gekommen sein muß und von der herab er am Ende der Szene die Reiter höhnt.[2]) Warum entzieht sich Baumgarten der augenblicklichen Gefahr, die ihm von den Reitern (!) droht, nicht durch eine Flucht in die Berge hinein?

Wenn Baumgarten hereinstürzt, sucht das Auge des Zuschauers mit ihm nach einem Auswege, und es muß dann den Weg über den Felsen hin entdecken; dann aber hat er nicht mehr den Eindruck des furchtbaren Entweder-Oder, vor dem Baumgarten steht; die Rettung über den See erscheint nicht mehr als unbedingte Notwendigkeit. Weil sich die beiden Rettungswege dem Auge darstellen, kann ein Mißbehagen des Zuschauers nicht ausbleiben. Der Vorwurf nicht genügender Motivierung läßt sich vom Dichter nicht wohl abwenden. —

---

[1]) Der Weg von Steinen nach Altorf beträgt 5 Stunden (Weber). Zwinguri versetzt der Dichter nicht (wie Weber annimmt) willkürlich, sondern nach Tschudi in die unmittelbare Nähe von Altorf; s. oben S. 323 f.

[2]) In dem an Iffland gesandten Dekorationsentwurf schreibt Schiller: „An den Felsen, welche die Coulissen bilden, sind steile Stege mit Geländern, auch Leitern, an denen man die Jäger und Hirten im Verlauf der Handlung herabsteigen sieht."

Die Bedeutung der ersten Szene für den Gang der Handlung ist sehr gering; wendet man den Kanon an, daß die einzelnen Teile einer einheitlichen Handlung so beschaffen sein müssen, daß durch Umstellung oder Wegnahme eines Teiles das Ganze verändert oder völlig zerrüttet werden würde, so erscheint unsere Szene nicht als ein integrierender Teil des ganzen Dramas. Ohne weiteres erhellt dies von dem Eingang der Szene, aber auch die Rettung Baumgartens bleibt ohne nennenswerte Folgen. S. Bellermann S. 425 f. Die Bedeutung der Szene liegt in der Zeichnung von Charakterbildern. Charakterisiert werden Land und Leute, charakterisiert wird einer der Vögte, charakterisiert wird vor allem Tell; endlich fällt noch ein Licht auf den Landenberger, dessen Gesinnung sich im Thun seiner Reiter widerspiegelt.

Die Szene gliedert sich deutlich in zwei Teile; mit Baumgartens Erscheinen beginnt der zweite Teil. — Beide Teile sind wesentlich von einander verschieden. Der zweite ist durch und durch dramatisch, vorwärts drängend und im höchsten Maße spannend; Furcht und Mitleid werden kräftig erregt, dann folgt auf die Spannung die Lösung. Der erste Teil trägt anfangs rein lyrischen Charakter, während seine zweite Hälfte ein episch-behagliches Gespräch einnimmt. Während im zweiten Teile die Aufmerksamkeit des Zuschauers ängstlich in die Zukunft gespannt ist, verweilt sie während des ersten Teiles mit voller Ruhe in der Gegenwart; allerdings tritt mit dem Herannahen des Gewitters an sich ein erregendes Moment ein, aber ohne daß die Menschen auf der Bühne irgend wie erregt würden; das heranziehende Gewitter wird für sie eine Zeit lang Gesprächsgegenstand, dann schweift die Unterhaltung zu anderen Dingen ab.[1])

1. a) Wie eine Ouverture uns aus der eigenen Stimmung in die Stimmungswelt des aufzuführenden Kunstwerkes versetzt, so reißt uns der Dichter mit dem Eingang der ersten Szene aus unserer Welt in die Welt hinein, in der sich sein Drama abspielen soll. Er malt ein Alpenidyll, nicht sowohl um zu zeigen, „in welch' ein friedliches Leben die tyrannische Gewalt eingegriffen hat" (Bulthaupt), als vielmehr um das Bild von Land und Leuten, das er entrollt, in aller Ruhe auf uns einwirken zu lassen. Würde die Bühne gleich im Anfang der Schauplatz einer dramatischen Handlung, so würden wir durch die Teilnahme für die handelnden Menschen aus der Stimmung ruhiger Betrachtung herausgerissen. Jetzt sind Fischerknabe, Hirt und Alpenjäger eine Art Staffage; sie sind mit der sie umgebenden Natur so eng verwachsen, daß ihre Erscheinung mit derselben in einen Eindruck zusammenfließt. — Der singende Hirt, der später Kuoni, und der singende Jäger, der später Werni

---

[1]) Bulthaupt: „Die erste Szene ist eine der herrlichsten dramatischen Einführungen, die die gesamte Litteratur besitzt. Eine Ouverture könnte man sie nennen, die ihre zwei Sätze nach altklassischem Zuschnitt, ein Adagio und ein wild dahinfahrendes Allegro, hat". (Dramaturgie der Klassiker I, S. 383).

genannt wird, haben im Anfang der Szene wegen ihrer allgemeinen symbolischen Bedeutung nur die Gattungsnamen Hirt und Alpenjäger.[1]) Wie das Landschaftsbild mit seiner Vereinigung von See, Matten und Hochbergen, obwohl es das Bild einer bestimmten Landschaft ist, doch ein typisches genannt werden kann, so sind auch die Singenden Repräsentanten der drei Hauptstände der Schweiz. — Die Dekoration soll nach der Absicht des Dichters „das Kühne, Große, Gefährliche der Schweizergebirge“ darstellen; zu dieser Charakteristik des „Landes“ kommt dann die Charakteristik „der Leute“ durch die Einführung der drei typischen Figuren. Die Kunstmittel, die der Dichter bei seinem Alpenidyll verwertet, sind drei Künsten entnommen, der Malerei, der Musik und der Dichtkunst.

Fischerknabe, Hirt und Jäger erscheinen in einer zu ihrem Berufe passenden Situation: der Fischerknabe auf dem See, der Hirt auf einem Berge, der der Herde Weide giebt, der Alpenjäger auf einer Felshöhe. — Die drei Lieder wachsen aus der Situation heraus. Der Fischerknabe sieht den See lächeln und fühlt sein Locken, da geht ihm die Sage von dem Knaben durch den Sinn, der dem geheimnisvollen, dämonischen Locken der Fluten zum Opfer fiel. Ganz konkret ist die Situation, aus der das Lied des Hirten fließt; der Hirt kehrt von der Alp heim, drum nimmt er von den Matten Abschied. Der Jäger kommt von einem Gange ins Hochgebirge; stolz fühlt er in seiner Brust den kühnen Mut, der den Gefahren des Hochgebirges trotzt. In allen drei Liedern spricht sich die Empfindung aus, welche die Singenden dem Stück der Natur gegenüber haben, mit dem sie durch ihren Beruf im Verkehr stehn; so spricht sich in dem Liede des Fischerknaben geheimes Grauen vor den Wassern, in dem Liede des Hirten eine herzliche Liebe zu den sonnigen Matten, in dem Liede des Jägers das Gefühl mannhafter Kühnheit gegenüber den Schrecken des Hochgebirges aus. Das Fischerlied ist ausgezeichnet durch träumerischen Reiz der Stimmung; die Stimmung des Hirtenliedes kehrt von Abschieds-Wehmut durch Wiedersehens-Hoffnung zu Abschieds-Wehmut zurück; der Ton des Jägerliedes ist erhaben; es beginnt mit dem Ausdruck einer erhabenen Gesinnungsweise und schließt mit einem Bilde erhabener Natur.

b) Nach dem lyrischen Eingange ändert sich die Landschaft, ein Wetter zieht herauf. Die Meinung, das Heraufziehen des Gewitters über die vorher sonnenbeschienene Landschaft stehe in symbolischer Parallele mit dem Hereinbrechen der Tyrannei in das idyllische Glück der Schweizer, ist unbegründet, schon deshalb, weil der Dichter ein idyllisches Glück nicht schildert. — Die Landleute zeigen ihren engen Zusammenhang mit dem Naturleben, indem jeder an bestimmten Anzeichen das Herannahen des Gewittersturms erkennt; der weitere Verlauf des Gesprächs bekundet die

---

[1]) So richtig Hoffmeister (5, 158); Düntzer sieht in dem Weglassen der Namen nur eine Ungenauigkeit Schillers (S. 135).

Achtsamkeit, mit der Hirt und Jäger auf das Seelenleben der Tiere achten, die ihnen vertraut sind; der Schluß des Gesprächs endlich zeigt die freundliche Teilnahme der Landleute für einander. In Summa: Ein Gespräch im Volkston.

2. In der Weise der Alten ist durch die Worte Wernis: „Ich kenn' ihn, 's ist der Baumgart von Alzellen" der ankommende Baumgarten dem Zuschauer bekannt gemacht.[1]) Die Baumgartenszene, ein Drama im Kleinen, läßt sich in drei Abschnitte gliedern; der erste umfaßt die Exposition und gewährt einen Einblick in die Lage des Verfolgten; der mittlere enthält die Verwicklung (Weigerung des Fischers); einen bedeutsamen Einschnitt in diesen mittleren Teil bildet das Erscheinen Tells; der Schlußteil endlich bringt die Lösung, d. h. die Rettung Baumgartens. Den Wendepunkt bezeichnet Tells Entschluß: „In Gottes Namen denn! Gieb her den Kahn!" Das Erscheinen der Landenbergischen Reiter ist eine Art Nachspiel.

Meisterhaft ist in dem kleinen Drama die Erregung von Mitleid und Furcht; in der Furcht, die wir für Baumgarten empfinden, tritt noch besonders das Moment der Spannung hervor, die sich vor allem in der Form steigender Bangigkeit äußert.

a) Bitte um Hilfe, Aufdeckung der Gefahr, Mitteilung der That, Bericht von der Ursache der That: das ist die Reihenfolge, in welcher der Dichter die Lage Baumgartens exponiert; man sieht, es ist die der Reihenfolge der Begebenheiten gerade entgegengesetzte Reihenfolge. Die Exposition geschieht in der Form von Frage und Antwort. — Das Zeitmaß des Spiels ist zunächst das denkbar schnellste (man beachte die beiden gebrochenen Verse im Eingang!); erst der Bericht: „Ich hatte Holz gefällt im Wald" u. s. w. zeigt eine Ermäßigung des Tempos. Der Bericht ist eine glückliche, der Situation angemessene Zusammenziehung des episch-breiten Tschudischen Berichtes; s. oben S. 321 f.

b) In dem mittleren Teile der Baumgartenszene ist der Stil des Dialogs spezifisch dramatisch; es gilt, den Fährmann zur rettenden That zu bewegen. Zunächst der erste Anlauf, den Baumgarten, unterstützt von Kuoni und Werni, macht; er ist vergeblich, denn der Fährmann wird angesichts des immer wachsenden Sturmes nicht um eine Linie von seinem „Es geht nicht" abgedrängt. — Da, als Baumgarten bereits verzweifelt, erscheint Tell. Das Zwiegespräch zwischen ihm und dem Fährmann wird in stichomythischer Schärfe geführt. Statt es zu bezeugen, daß die Fahrt nicht zu wagen sei, antwortet Tell: „Wo's not thut, Fährmann, läßt sich alles wagen." Der Denkweise des Fischers, dessen Frage: „Ich soll mich in den Höllenrachen stürzen?" deutlich zeigt, daß die Richtung seines Denkens zunächst auf das eigene „Ich" geht, wirft Tell die große Maxime entgegen: „Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt." Darauf der scharfe Hohn: „Vom sichern Port läßt sich's gemächlich raten" und

[1]) Ebenso geschieht es nachher bei dem Auftreten Tells.

die Herausforderung: „Versucht's!". Auf diesen Gesprächston geht Tell nicht ein, wie sein bittendes: „Versuch es, Fährmann!" bekundet. Als aber der Fischer seinen Aberglauben verrät, da bricht Tell das Gespräch ab, spricht sein entschiedenes: „Dem Mann muß Hilfe werden" und fordert entscheidende Antwort.

c) Die That Tells kennzeichnet sich nach ihrer sittlichen Seite als eine That selbstlos helfender Nächstenliebe, als die Bethätigung des Wortes: „Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt"; nach ihrer charakterologischen Eigenart als eine völlig freiwillige und doch als eine völlig notwendige That („Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte"). Die Unmöglichkeit des Anderswollens aber erklärt sich psychologisch nicht aus der überlegenen Stärke des den Willen bestimmenden Motivs, sondern daraus, daß ein anderes, in anderer und zwar entgegengesetzter Richtung wirkendes Motiv gar nicht auf den Willen des Handelnden einwirkt. Es kommt zu keinem Konflikt, so nahe es an sich auch zu liegen scheint, daß der Gedanke an sein Weib in Tell einen Konflikt veranlassen könnte. Die Liebe zu Weib und Kind hat ihn nicht nur von der That nicht zurückgehalten, sondern gerade zur That getrieben; vergl. III, 1: „Lieb' Weib, ich dacht' an euch! Drum rettet' ich den Vater seinen Kindern." — Die That Tells charakterisiert sich ferner als eine That der Besonnenheit, nicht der Tollkühnheit, denn sie wird mit klarem Bewußtsein der Lage vollbracht. Sie ist endlich eine That, der die doppelte Palme der Demut und der Kraft, der Demut und des Mutes gebührt.

Den Verlauf des Rettungswerkes, den wir mit den eigenen Augen nicht zu sehen vermögen, sehen wir mit den Augen des auf den Fels gestiegenen Werni und des zum Ufer gegangenen Kuoni. Vergl. Jungfrau von Orleans V, 11; dazu Wegw. III. Abt. S. 213. Der Bericht der beiden reißt uns aus mitleidender Angst plötzlich in mitleidenden Schrecken hinein und führt uns dann, nachdem die atemversetzende Spannung gelöst ist, zu einer ihrer selbst gewissen Mitfreude.

Einzelnes. Als Schiller im Dezember 1803 für Iffland die Dekorationen entwarf, benutzte er für die Dekoration unserer Szene Müller 1, 392; hier heißt es: „Mitten in schönen Wiesen am Fuß des Berges Haken, der sich in doppelter Spitze erhebt, unweit von dem Ufer des Waldstettensees . . . liegt Schwytz." Der Dekorationsentwurf verlangt zur Linken des Zuschauers den Hakenberg mit seinen zwei Spitzen, von einer Wolkenkappe umgeben. Zwei Tage nach der Absendung des Entwurfs entleiht Schiller der Bibliothek in Weimar den Fäsi, um ihn zu Ortsangaben zu benutzen. Bei Fäsi (2, 248 fg.) heißt es von dem Haupt-Flecken Schweiz „Derselbe liegt gegen Aufgang unweit von dem Fusse des Bergs Miten, und gegen Mitternacht an dem Berg Haggen . . . in einem fruchtbaren, ziemlich offenen Thal-Gelände, welches sich von da bis an den IV. Waldstädter See auf eine Stunde weit erstreckt. Der Flecken ist groß, die Häuser aber sehr zerstreuet." Von

dem Thale heißt es dann noch weiter: „Das Thal von Schweiz nach Brunnen ist anmuthig und fruchtbar. Man sieht die schönsten Matten ...."[1]) — Über den **Kuhreigen** unterrichtete sich Schiller bei **Ebel** 1, S. 152 fg. Nach Ebel ist der ursprüngliche **Zweck** des **Kuhreigens** gewesen, das nach allen Seiten hin zerstreute Vieh an den Standort des Hirten zusammenzurufen. Er **besteht** nicht aus artikulierten Lauten, und wird von den Sennen und Hirten nie mit Worten gesungen (!); die Töne sind einfach und werden meistens in der Stimmritze ohne Beihilfe anderer Teile als des Pharynx hervorgebracht; sie gleichen den Tönen von Blasinstrumenten. Die Bewegung ist bald langsam, klagend, bald schnell und munter. Der Gang des Gesanges ist nicht bloß nach der Empfindungs- und Charakterbeschaffenheit der einzelnen Gebirgsvölker, sondern auch nach der Methode eines jeden Sängers verschieden. Ebel rühmt den unbeschreiblichen Reiz, den die für das Ohr und für das Gefühl so einfachen Töne und die unter sich harmonischen Glocken (Schiller: „schön Geläute") in den hohen Gebirgen haben. Eine Art von Kuhreigen wird auf einem großen Horne, Alphorn genannt, geblasen. — Dem **Liede** des **Fischerknaben** liegt eine Sage zu Grunde, die Schiller bei Scheuchzer, Naturgesch. 1, 314 fand. Nach dem hier als Quelle genannten Bericht des Pfarrers Molitor findet sich im „Samser-Gebiet" „auf Arosen Alp" ein See, Calandari genannt; derselbe besitzt die Eigenschaft, Menschen, die in seiner Nähe schlafen, anzuziehen, „wie ich denn, schreibt Molitor, gehört und von alten Personen bin versichert worden, daß eine Frau ziemlich weit von diesem See geschlafen und von demselben angezogen und verschlungen worden." ... „Es sind noch mehr Leute in Leben, welche auch bey diesem See eingeschlaffen, und da sie erwachen, schon mit ihren Füssen in dem Wasser gewesen." Aus diesem poesielosen Rohstoff hat Schiller unter dem Einfluß des Goetheschen **Fischers** sein poetischzartes Lied gestaltet. Das Ganze zerfällt in zwei gleiche Abschnitte; in jedem schildern die beiden Langzeilen die Situation und die vier Kurzzeilen das dämonische Klingen aus der Tiefe heraus.

---

[1]) In dem Namen „Haggen" und „Miten" herrscht bei Fäsi keine rechte Klarheit; denn während man nach der im Text angeführten Stelle an zwei von einander unabhängige Berge denken muß, heißt es bald darauf: „Ich habe oben bemerkt, daß der Haupt-Fleken Schweiz nordwerts an den großen Berg Haggen, und ostwerts an die Miten, einen andern Teil des Haggens, sich erstreke." Nach dieser Stelle scheint „Haggen" der Name einmal für den ganzen nordöstlich hinter Schwyz gelegenen Gebirgsstock und dann für eine einzelne Spitze zu sein. Der ersteren Anschauung entspricht die Notiz Fäsis, daß man den Haggen samt seinen beiden Spitzen, der kleinen und großen Miten, zu Zürich sehen könne. Durcheinander gewirrt aber sind beide Bezeichnungen in der Bemerkung Fäsis, daß nach Scheuchzer die große Miten 770 Schuh höher sei als die oberste Spitze des Haggens, denn Haggen kann hier nur den Gebirgsstock bezeichnen; dann aber würde die große Miten kein Teil desselben sein. — Einen „Berg Miten" aber kennt Fäsi an unserer Stelle nicht, da er von einer großen und kleinen Miten als von zwei Felsen oder Haken spricht, „welche oben auf dem Berg als zwey himmelhohe Hörner hervorragen."

Der Dichter verwebt die beiden Teile des Berichts und stellt zunächst den Augenblick dar, in welchem der verzaubernde Nixengesang ertönt, und dann den tragischen Schlußmoment, in dem die Nixe den vom Zauber Umstrickten als ihre Siegesbeute hinabzieht. Während die Leute, von denen Molitor berichtet, noch rechtzeitig erwachen, folgt bei Schiller dem Moment des Erwachens der Moment des Hinabsinkens unmittelbar: eine Art tragisches „Zu spät". — „Wir fahren zu Berg" — Schiller hatte sich aus Müller I, 259 angemerkt: „Die Heerde fährt zu Berg"; vergl. auch die Notiz, die sich Schiller aus Fäsi über die Bergkräuter gemacht hatte (s. oben S. 353). — „Wenn die Brünnlein fließen im lieblichen Mai" Scheuchzer, Hist. nat. 2, 124 schreibt: Fontes Majales, Mey-Brünnen, sind solche Brünnen oder Bäche, welche nur im Mey-Monat hervor fliessen, und im dem Herbst-Monat sich wiederum verliehren." — Zu dem Jägerliede vergl. oben S. 353 und folgende Stelle aus Sulzers Vorrede zu Scheuchzers Naturgeschichte: „Ein Reisender, der einen mit Wolken umhängten Berg besteiget, kan durch dieselbe hinaufsteigen, er siehet nichts anders, als einen dichten nassen Nebel. Ist er über die Wolken hin, so kommt er gleichsam in eine neue Welt. Die Sonne zeiget sich ihm, welche der untern Welt durch die Wolken entzogen wird. Er siehet über die Wolken hin, wie einer, der von einem kleinen Vorgebirge in das grosse Welt-Meer siehet. Er erblicket eine ungemeine Menge Inseln, nemlich die Berge, welche durch diesen erhabenen Ocean ihren Rücken hervorstrecken. Eine seltsame Begebenheit, welche unbeschreiblich vergnügt, insonderheit, wenn sich etwa die Wolken an einem Ort öffnen, daß man von dem Himmel einen Blick auf die tieffe Erde herunter thun kan. Wie sich die unten freuen, wenn sie den blauen Himmel durch die zerrissene Wolken sehen können, so hat dieser ein unbegreifliches Vergnügen, wenn er durch eben diese Öffnung ein Land siehet. In der Streitfrage, ob unter den „Wassern" das Wasser über der Veste, d. h. die Wolken, oder die Wasserfälle der Berge zu verstehn seien, wird von Düntzer, der die letztere Meinung vertritt, auf die Fortsetzung der Scheuchzerschen Stelle hingewiesen, wo es heißt: „Das Wasser zeiget sich auf diesen Bergen noch in verschiedenen andern Gestalten; doch allemal so, daß es dem Zuseher Verwunderung und Vergnügen bringt. Kein Berg ist, da man nicht einige Wasserfälle sieht" u. s. w. Indes ist doch aus dieser Stelle nur Zweierlei zu entnehmen: 1) daß Scheuchzer, wie sich bereits aus dem Ausdruck Weltmeer und Ocean ergab, die Wolken als eine Gestalt des Wassers ansieht, und 2) daß er mit dieser Stelle zu einer andern, mit der vorigen nicht zusammenhängenden Betrachtung übergeht. Der Beweis für die andere Auffassung aber liegt darin, daß nur bei ihr der Zusammenhang der vier Kurzzeilen mit den beiden Langzeilen besteht (vergl. Bellermann S. 477 f.) und der von Scheuchzer gewollte scharfe Gegensatz zwischen dem himmelhohen Standort des Beschauers und der tiefen Lage des Geschauten heraustritt. — Der Hirt kommt mit dem Melknapf auf der Schulter; vergl. Ebel 1, 150 f.: Der Senn, welcher den ganzen Zug anführt, erscheint ... im feinen weißen Hemd, die Ärmel bis über den Ellbogen aufgerollt; ein rother schön ausgenähter Hosenträger hält die gelblichen bis zu den Schuhen herab reichenden Zwillichbeinkleider; eine kleine

lederne Kappe oder ein Hut deckt den Kopf, und ein neuer schön geschnitzter Melknapf hängt über die linke Schulter." Naue (sanskrit. Nau, griech. ναῦς, lat. navis), Last- oder Frachtschiff von 40—60 Schuh der Länge nach (Meyer); Schiller fand das Wort bei Etterlin. — Die Wetterzeichen: Schiller hatte sich aus Scheuchzer, Naturgeschichte (I, 10 fg.) ausgezogen: „Vorboten des Regens: „Schwalben fliegen niedrig, Wasservögel tauchen unter, Schafe fressen begierig Gras, Hunde scharren die Erde auf, Fische springen aus dem Wasser heraus. Der graue Thalvogt kommt. Wenn der und der Berg eine Kappe auf hat, so wirf die Sense hin und nimm den Rechen. Der Firn brüllt, die Gemsen lassen sich in die Tiefe hinab." Man muß sich wundern, daß Schiller die beiden letzten Wetterzeichen nicht dem Jäger zuteilt, der bei der jetzigen Verteilung zwei Wetterzeichen geltend macht, die besser dem Fischer zugeteilt würden. Die Redensart: „Der graue Thalvogt kommt" gebraucht man nach Scheuchzer (I, 13) in Engelberg, wenn die Wolken um den Berg Schallistock hangen bleiben, oder wenn andere Wolken von grauer Farbe von Unterwalden her durch das Thal einmarschieren. Über das Brüllen des Firn s. Scheuchzer I, 14. Der Mytenstein zieht seine Haube an. Scheuchzer berichtet I, 11, zu Filisur in Pündten habe man folgendes Sprichwort: „Wann die oberste Spitze des Berges Stirwis, welcher ohngefähr zwei Meilen weit gegen Abend von Filisur absteht, eine Kappe auf hat . . ., so wirf die Sense hin und nihme den Rächen." Schiller übertrug dies Wetterzeichen auf den Mytenstein. Der Mytenstein ist ein niedriger, 25 m hoher und einem alten Warttum ähnlich sehender Felsen inmitten des Sees bei Treib; er trägt jetzt die Inschrift: „Dem Sänger Tells, Friedrich Schiller, die Urkantone. 1860." Nach der einen Meinung, die Düntzer vertritt, denkt Schiller diesen Mytenstein sich viel höher und nicht im See, verwechselt ihn aber nicht mit dem höhern der beiden Hörner des Haken, dem sog. großen Myten (S. 151); eine solche Verwechslung dünkt Düntzer unmöglich, da in den von Schiller benutzten Büchern die Verschiedenheit des Mytensteins und der Myten offen zu Tage liege; die große „Freiheit" der Bergeverrückung und Bergeerhöhung aber nahm sich Schiller nach Düntzer, weil er eines nahe bei Treib gelegenen hohen Berges bedurfte. Nun leuchtet zunächst ein, daß dem Dichter bei einem Wetterprognostikon weit mehr mit einem ferner, als mit einem nahe gelegenen Berge gedient war; die Entfernung des großen Myten ist durchaus passend. Und Schillers Quellen? Tschudi berichtet, man habe getagt „im vorgenanten Rütlin nebent dem Mytenstein am Urner See" (s. oben S. 327); vorher aber hatte es bereits geheißen, es sei verabredet worden, daß man Nachts zusammenkomme „für den Mytenstein, so im See stat." Aus dem Tschudi konnte Schiller mithin allerdings die Lage des Mytensteins kennen. Bei Fäsi fand er nichts vom Mytenstein, sondern nur die oben S. 365 f. abgedruckten Bemerkungen über den Miten und über die Miten; auch Scheuchzer zählt in dem Verzeichnis der schweizerischen Berge (Hist. natur. I) wohl den Miten, auch Myden genannt, auf, aber nicht den Mytenstein. In keiner seiner

Quellen werden der Mytenstein und die Myten zusammengenannt; trotzdem aber hätte sie Schiller wohl unterscheiden können, da die Angaben über die Lage der beiden ganz bestimmt sind. Gleichwohl ist es gewiß, daß der Dichter beide verwechselt hat. Nach dem Dekorationsentwurf ist der Hakenberg mit seinen zwei Spitzen von einer Wolkenkappe umgeben, und nach dem Szenarium der ersten Szene zeigen sich die Spitzen des Haken mit Wolken umgeben; aus dieser Nebeneinanderstellung ergiebt sich zwingend, daß der Berg, der die Haube anzieht, eine der Spitzen des Haken ist; die Benennung dieses Gipfels mit dem falschen Namen „Mytenstein" aber erklärt sich wohl daraus, daß Schiller, als er an die Lektüre des Fäsi ging, den wirklichen Mytenstein, der z. B. auch auf der dem I. Bande der Historia nat. angehängten Karte des Urner Sees fehlte, nicht kannte und daher den Namen Mytenstein auf „den Berg Miten", den er bei Fäsi fand, übertrug. Meines Erachtens hat Schiller sogar I, 4 bei den Worten: „Links am See, wenn man nach Brunnen fährt, dem Mytenstein gradüber" nicht an den wirklichen Mytenstein gedacht, von dem Tschudi spricht, sondern an den großen Myten, denn es ist nicht wohl anzunehmen, Schiller habe in demselben Aufzuge mit einem Namen zwei verschiedene Örtlichkeiten bezeichnet. So verstand den Dichter auch der Isisrecensent, worauf Bellermann hinweist (S. 481). — „Und kalt her bläst es aus dem Wetterloch." Es liegt hier ein Mißverständnis Schillers vor. Scheuchzer spricht Hist. nat. I, 122 fg. von den Wind- und Luftlöchern, d. h. Höhlen oder Bergspalten, „aus welchen zu gewissen Zeiten kalte Winde, oder Luft, hervorblasen"; zu diesen Windlöchern gehen die Älpler „als zu Oraculis", wenn sie wissen wollen, wie sich das Wetter anlassen werde; schönes Heuwetter kündet ihnen eine „kalte ausblasende Luft" an, „regnicht und stürmisches Wetter eine laue, dünstige, ausfahrende Luft." Bei bevorstehendem Ungewitter blasen die Wetterlöcher stärker. Statt „kalt" müßte es also in dem obigen Verse gerade umgekehrt lau heißen. Düntzer wendet gegen Schiller ein, der untenstehende Ruodi vermöge nicht zu bemerken, ob die aus den hochgelegenen Wetterlöchern ausfahrende Luft kalt oder warm sei. Das Bedenken erledigt sich, weil sich die Windlöcher nicht nur, wie Düntzer annimmt, auf hohen Bergen, sondern auch in Thälern finden; Scheuchzer erwähnt z. B. eins, das „an dem Fuß des Blättlisberg, unten am Wallenstatter See" liegt. — „Meine Schafe fressen mit Begierde Gras" u. s. w. nach Scheuchzer I, 10. „Die Fische springen, und das Wasserhuhn taucht unter" nach Scheuchzer a. a. O. („Die stummen Fische reden von vorstehenden Platzregen durch ungewohnte Sprünge außer dem Wasser." „Ist es nicht wahr, daß gemeiniglich ein Regen erfolget, wenn die Enten und andere Wasservögel sich oft eintunken?"). — Die Quelle des Gesprächs über die Herde ist Ebel. „So fehlt uns keine mehr, die geht am weitsten." Ebel I, 152: „Derjenigen Kuh, welche gewöhnlich am weitesten geht, hängt der Senn eine Glocke an; kommt diese an, so weiß er dann sogleich, daß alle übrigen schon versammelt sind . ." Ihr habt ein schön

Geläute, Meister Hirt." Ebel 1, 150: „Jeder Senn hat ein Geläut, welches aus drei, wenigstens aus zwei Glocken besteht, die untereinander und mit dem Gesang des Kuhreihens harmonieren. Diese Glocken hängen an breiten, mit Figuren ausgeschnittnen und ausgenäheten ledernen Riemen, welche vermittelst einer großen Schnalle um den Hals der Kühe befestigt werden. Die größte Glocke, welche mehr als einen Fuß im Durchmesser hält, oberhalb sehr breit, bauchigt und nach unten schmäler zusammenlaufend, kostet allein 40 bis 50 Gulden, und das ganze Geläut mit den Riemen bisweilen 130 bis 140 Gulden . . . . Der schönsten schwarzen Kuh wird die größte Glocke, und die beiden andern mindrer Größe den zwei schönsten nach jener umgehangen; doch tragen sie diesen Putz nicht täglich, sondern nur, wenn der Senn im Frühjahr mit seiner Heerde auf die Weiden und Alpen, aus einer in die andere zieht, im Herbst wieder herab kommt, und im Winter von einem Landmann zum andern wandert, um seine Kühe in Winterfutter zu stellen." „Das weiß sie auch, daß sie den Reihen führt." Ebel 1, 151: „Hinter dem Senn folgen drei bis vier schöne Ziegen, dann die schönste Kuh mit der großen Glocke, hinter dieser die beiden andern Schellkühe, hernach alle übrige eine hinter der andern." „Und nähm' ich ihr's, sie hörte auf zu fressen." Ebel a. a. O.: „Es ist auffallend, wie voll Stolz und Selbstgefühl die mit Glocken gezierten Kühe einhertreten, und wer sollte es glauben, daß diese Tiere ihren Rang fühlen und von Eitelkeit und Eifersucht geplagt werden. Wird der großen Glockenträgerin . . ihr Schmuck genommen, so zeigt sich ihr Schmerz über die erlittene Kränkung sehr deutlich. Sie schreit beständig, frißt nicht und fällt ab; ja sie läßt an der glücklichen Nebenbuhlerin, welche ihr die Ehre des Vorzugs geraubt hat, ihre volle Rache aus, indem sie dieselbe mit den Hörnern stößt, sticht und aufs tödtlichste so lange verfolgt, bis sie die Glocke entweder wieder erhält, oder weggeschafft wird." — „Das wissen wir, die wir die Gemsen jagen" vergl. den Auszug aus Fäsi (oben S. 353); Scheuchzer, Naturgeschichte I, 73, erzählt: um sicherer weiden zu können, ständen die Gemsen auf guter Wacht, welche der Heerführer, Vortier oder Vorgaiß genannt, selbst versehe. Die Wacht stehe an einem erhöhten Orte, strecke die Ohren und gebe, wenn sie etwas Verdächtiges höre oder sehe, mit ihrer pfeifenden Stimme das Zeichen zur Flucht. — „Mein gutes Hausrecht hab' ich ausgeübt." Meyer führt an Lex Wisigoth. L. 3 J. 4 §. 1: „Si adulterum cum adultera maritus occiderit, pro homicida non teneatur." — „Der Föhn ist los." Scheuchzer rechnet den Föhn unter die „wütenden Winde" und berichtet von ihm II, 87, er wehe in der Ebene von Altorf zu Zeiten so ungestüm, daß sich dann niemand auf den See hinauswagen dürfe und man im Flecken Altorf „aus Oberkeitlichem Befehl mit dem Feuer, welches zur Kochung der Speisen angezündet werden soll, sehr vorsichtig umzugehn, oder, wo nicht die Notwendigkeit es erfordert, kein Feuer anzuzünden gewarnet wird, damit nicht durch entstehende Feuersbrunst alles verzehret werde." S. I, 3. — 's ist heut' Simons und Judä; d. h. der 28. Oktober. Von einer wirklichen Existenz dieses Aberglaubens ist bis jetzt nichts ermittelt. Die späte Lage des Tages im Jahre spricht jedenfalls gegen die Richtigkeit der Datierung. Weber erinnert daran, daß die Halloren in Halle den Johannistag als die Zeit ansehen, in der die Saale ihr Opfer fordert. — „Mit eitler Rede

wird hier nichts geschafft.“ Der Vers bezieht sich nicht auf die unmittelbar vorhergehenden Worte, so daß etwa mit den Worten „eitle Rede“ die abergläubische Meinung des Fährmanns getadelt würde, sondern auf das ganze Gespräch. Der Augenblick verlangt eine That, darum muß ein Gespräch abgebrochen werden, das nichts als eine eitle, d. h. nicht zur That führende Rede ist. — „Wenn ihr frisch beilegt.“ Offenbar liegt ein Mißverständnis des seemännischen Ausdrucks „beilegen“ (= beidrehen) vor, den Schiller statt von der Verlangsamung von der Beschleunigung des Kurses nahm; mit scharfer Ironie erinnert der Ausdruck die Reisigen an die Unerreichbarkeit Baumgartens. —

Schiller erkannte von Anfang an, daß er bei seinem Tell „eine sehr hohe poetische Forderung“ erfüllen müsse, weil ein ganzes, lokalbedingtes Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, ein ganz örtliches, ja beinahe individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit, zur Anschauung gebracht werden sollte (s. oben S. 313). Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, studierte Schiller seine Quellen und legte für sein Gedächtnis eine Fülle von Einzelzügen schriftlich fest. Aber nicht dieser Sammelfleiß beweist die Fähigkeit des Dichters zu realistischer Dichtungsweise, sondern die Kunst, mit der er die Einzelzüge zu einem Ganzen zusammenschaut; da ist keine Mosaik von zusammengelesenen Zügen, sondern einheitliche Charakterbilder, wie sie nur entstehen können, wenn der Dichter frei über das Einzelne schaltet und jene Kunst „prophetischer Anschauung“ (Vischer) besitzt, kraft deren er schaut, was er nicht gesehen hat. Vergl. auch Bellermann S. 472. — Einen vortrefflichen Beleg für diese Kunst Schillers, zu sehn und sichtbar zu machen, bietet besonders der erste Teil unserer Szene; hier schildert er ein lokalbedingtes Volk mit größter Wahrheit; er zeigt uns ein fremdes Volksleben, wie es sich unter den örtlichen Voraussetzungen entwickeln muß. Man sieht den See, die Matten und die Berge und zugleich die Stände, die auf dem See, den Matten und den Bergen heimisch sind, und deren Existenz durch die Existenz der örtlichen Verhältnisse bedingt ist. Durch eine glückliche Verbindung von Einzelzügen gewinnt man ein einheitliches Bild einer eigenartigen Kulturform, die organisch aus den landschaftlichen Bedingungen herauswächst.

Szene 2.

Mit der zweiten Szene wird die Volkshandlung eröffnet. — Zwischen ihr und der ersten Szene besteht ein auffälliger Gegensatz. Die erste Szene ist in außergewöhnlichem Maße bühnenwirksam; sie zeigt, wie sehr der Dichter, um seinen Ausdruck zu gebrauchen, des „Theatralischen mächtig“ ist; gerade in ihr erweist sich der Tell als ein Volksstück, das Herz und Sinne interessiert. Der zweiten Szene fehlt „die äußere Herrlichkeit“ für die Sinne (s. oben S. 314 f.). Während ferner in dem dramatischen Teile der ersten Szene die Herzen klopfen und jeder Nerv sich spannt (s. Vischer, Ästhetik III, 1390 f.), ist die Spannung, in die

unsere Szene versetzt, von milderer Art; dort ist der Gang der Handlung ein stoßweiser, hier entwickelt sich stetig eins aus dem andern. Das Eigenartige unserer Szene besteht darin, daß vor unseren Augen der Entschluß geboren wird, der die Kräfte eines ganzen Volkes ins Spiel setzen soll. Das Mittel, durch welches der Gedanke, den zu denken Stauffacher sich selbst verboten hatte, zum ausgesprochenen, festgewollten Entschluß wird, der sich alsbald in Thaten umsetzt, ist der Dialog zwischen Stauffacher und Gertrud. Der Dialog ist also, was Vischer von dem dramatischen Dialog fordert, der Hebel des Entschlusses.

Bei Tschudi fand Schiller die dramatische „Situation“ für seine Szene: Stauffacher ist „vast“ beschwert von der Drohrede des Vogts und versieht sich keines anderen, als „daß Er Im mitlerzit sin Huß, Herberg, Hab und Gut nemmen werd“; aber er eröffnet sich seinem Weibe nicht. Ferner verdankt Schiller seiner Quelle den Anfang der Handlung: Auf das Dringen seines Weibes zeigt Stauffacher ihr an, „was Red der Landt=Vogt mit Im getriben“. Ebenso entnahm Schiller seiner Vorlage den Kern der ganzen Szene, den entscheidenden Rat der Stauffacherin. Hingegen ist sein Eigentum gerade der eigenartig dramatische Teil unserer Szene: der Kampf, den Gertrud mit Stauffacher um den Entschluß kämpft. Während bei Tschudi Stauffacher „in Im selbs“ denkt, „der Frauen Rat mocht nit böß sin“, spricht er bei Schiller die Gedanken aus, die sich in ihm wider den Entschluß erheben, zu dem ihn Gertrud drängt. Wie dieser Teil der Szene Schillers Eigentum ist, so sind es auch die schärfsten Züge des Charakterbildes der Gertrud, wie sie eben in jenem *ἀγών* deutlich zur Anschauung kommen. Die Stauffacherin Tschudis ist „eine wyse sinnreiche Frav“, Schillers Gertrud ist eine Heldin, deren heldenhafte Gesinnung den Mann zur That fortreißt. So sehr übrigens die Charakterzeichnung im Einzelnen Schillers Eigentum ist, so will es doch scheinen, als sei Schiller durch die Szene zwischen Brutus und Portia in Shakespeares Julius Cäsar (II, 1) dazu angeregt, der Stauffacherin den Adel der Heldenseele zu verleihen.

Der Schauplatz unserer Szene liegt zu Steinen in Schwyz; der Hauptteil der Szene spielt sich unter der Linde vor Stauffachers Hause ab. Der Ort steht in engster Beziehung zu den Handelnden und zu der Handlung. Dies Haus trägt Stauffacher vom Kaiser und vom Reich zu Lehn; es ist der Besitz eines freien Mannes; vor eben diesem Hause aber und um dieses Hauses willen hat der Landvogt seine Drohungen ausgesprochen. An sich ist der Platz unter der Linde eine Stätte idyllischen Behagens, aber der Vogt hat das idyllische Behagen verscheucht.

Die Szene zerfällt in drei Teile, das einleitende Gespräch zwischen Stauffacher und Pfeifer von Luzern[1]), das Gespräch zwischen Stauffacher

[1]) Pfeifer von Luzern ist eine erdichtete Persönlichkeit; nach Weber hat Schiller mit dem Namen dieses Luzerners einen berühmten Zeitgenossen, den General Ludwig Pfyfer aus einem alten Luzerner Geschlecht, im Auge gehabt. Dieser ausgezeichnete Mann, welcher als Mitglied des großen Rates seiner Vaterstadt 1802

und seiner Gattin[1]) und die Worte Tells zu Baumgarten. Der Eingang und Ausgang der Szene stehen mit dem Hauptstück der Szene in enger Verbindung. Der durch das Gespräch mit Pfeifer angeregte Gedankengang ist es, in den Gertrud eingreift, und an die letzten Worte Stauffachers: „Stauffachers Haus verbirgt sich nicht“ u. s. w. schließen sich passend die Worte an, mit denen Tell den Baumgarten in dies Haus weist.

Der Zweck des Eingangs unserer Szene, der übrigens in der ältesten Handschrift fehlt, ergiebt sich aus dem Umstande, daß Pfeifer aus Luzern stammte, wo man wußte, „wie Östreichs Herrschaft lastet auf den Ländern“ (II, 1); vergl. hierzu die Anmerkung auf S. 372f. Die ernste Mahnung des Luzerners, nicht zu Österreich zu schwören und fest wie bisher am Reiche festzuhalten, war für Stauffacher eine Ermutigung, in seiner schweren politischen Stellung auszuharren. Die andere Mahnung hingegen: „Was ihr auch Schweres mögt zu leiden haben von eurer Vögte Geiz und Übermut, tragt's in Geduld“ mußte in seiner Seele den Gedanken an das wachrufen, was er vielleicht bald von dem Geiz und dem Übermut Geßlers erdulden mußte. Der ungewisse Trost Pfeifers aber: „Es kann sich ändern, schnell, ein andrer Kaiser kann ans Reich gelangen“ war angesichts der aus der Nähe drohenden Gefahr ein schlechter Trost.

Der Dialog zwischen Stauffacher und Gertrud gliedert sich in folgender Weise. Zunächst Aufdeckung der Notlage Stauffachers, dann der dieser Notlage begegnende Rat Gertruds, hierauf der stichomythische Kampf um diesen Rat, endlich der Entschluß Stauffachers, den Ratschlag sofort auszuführen. Auch eine Dreiteilung erscheint statthaft, wenn man den zweiten und dritten Teil der vorigen Einteilung zusammenfaßt.

Der erste Teil trägt einen epischen Charakter: die Schilderung des Stauffacherschen Besitzstandes, die Erzählung Stauffachers von seiner Begegnung mit dem Vogt, die schildernde Erzählung Gertruds von ihrer Teilnahme an den Versammlungen der Häupter des Volks sind solche

---

starb, hatte sich durch seine in Relief gearbeiteten Abbildungen des Schweizerlandes einen Namen gemacht; über dieses Werk berichtet Fäsi 2, 3f. — Die Stadt Luzern war nach Müller (I, 557fg.) in mehr als 500 Jahren friedsamer Verwaltung unter den Äbten von Murbach mit solchem Glück aufgewachsen, daß alle Bürger die Beibehaltung der freiheitlichen Verfassung wünschten. Abt Berchtold aber verkaufte, „weil er die Reichslehenerkenntlichkeiten und Reichssteuern“ nicht zahlen konnte, 1291 die Stadt Luzern den Söhnen des Königs Rudolf von Habsburg. Die Luzerner, denen der Abt erst vor wenigen Jahren die Unveräußerlichkeit der Stadt bekräftigt hatte, erschraken heftig über den Betrug, weil sie unter der Herrschaft der österreichischen Herzöge in die Unternehmungen des aufstrebenden Herrscherhauses verwickelt werden würden, weil die Fürsten strengere Herrschaft in Frondiensten und Steuern ausübten u. s. w., weil endlich der Fürsten Ungnade „härter und erblich“ war. Als aber der Herzog von Österreich alles vorstellte, „wodurch Furcht und Hoffnung hervorgebracht werden“, da gehorchte die Stadt dem Hause des Königs. —

[1]) Der geschichtliche Name der Gattin Stauffachers war nach Müller Margarete Herlobig; Schiller macht sie zu einer Tochter des edeln Iberg; der Name Iberg stammt aus Müller, der unter dem Jahre 1311 einen „Konrad ab Iberg“ als Landammann von Schwyz erwähnt.

epischen Bestandteile. Aber diese epischen Stücke haben ihren Zweck nicht in sich, sondern außer sich: die Schilderung des blühenden Glücksstandes soll Stauffacher zur Mitteilung dessen bewegen, was ihn trübe stimmt; in der Erzählung von der Begegnung mit Geßler erschließt sich Stauffacher seinem Weibe, und Gertruds Schilderung begründet ihr Recht, dem Gatten in politischen Dingen Rat zu geben. So sind die epischen Elemente dramatisch verwertet.

Bei Gertruds Frage nach dem Kummer ihres Mannes ist zu bedenken, daß sie längst weiß, was den Gatten preßt; nicht auf das, was ihr der Gatte mitteilen kann, kommt es ihr an, sondern darauf, daß er sich ihr mitteilt. Während in der Szene des Julius Cäsar (II, 1) Portia sich erst in hartem Kampf den Entschluß des Brutus, sich ihr zu offenbaren, erringen muß, weicht Stauffachers Verschlossenheit bald; zwar schweigt er zunächst noch, dann aber erinnert ihn die Schilderung seines gegenwärtigen Glücks an den in der Zukunft drohenden Verlust und sein Herz macht sich klagend Luft. — Stauffachers Benehmen dem Vogt gegenüber charakterisiert die Gesinnung, welche die Schweizer den Vögten gegenüber von Haus aus hegen; die Vögte sind ihnen die Repräsentanten der richterlichen Macht des Kaisers, denen als solchen unterwürfige Ehrerbietung gebührt. Wieweit aber die Bereitwilligkeit, einen Konflikt mit dem Vogt zu vermeiden, bei Stauffacher geht, zeigen die Worte: „Dies Haus, Herr Vogt, ist meines Herrn, des Kaisers, und Eures und mein Lehen“; denn an sich kann nicht davon die Rede sein, daß Stauffachers Haus zunächst des Vogtes Lehn sei. Die Gegenrede des Vogtes aber giebt einen Einblick in das Verhältnis, das sich der Vogt zu dem freien Volke zu geben gedenkt.

Bei Shakespeare sagt Portia: „Ich bin ein Weib, gesteh' ich, aber doch ein Weib von gutem Rufe, Catos Tochter.“ In ähnlicher Weise wie Portia durch die Berufung auf ihre Abkunft ihr Recht auf Brutus' Vertrauen begründet, leitet Gertrud ihr Recht, „ein redlich Wort zu ihrem Gatten zu reden“, aus ihrer Abkunft und noch mehr ihren Erfahrungen im väterlichen Hause her. Die klare Art, mit der sie dann aus den Thatsachen auf die innerste Gesinnung und die bösen Absichten des Vogts schließt, zeigt die Schärfe ihres Urteils. — Ihr Vorgehen ist ein klugberechnetes: zunächst zeichnet sie mit scharfen Strichen die Lage, dann läßt sie den Rat folgen, der durch diese Lage gleichsam geboten ist. Es ist charakteristisch für die „weise, sinnreiche Frau“, daß sie den Ratschlag in die Form des allgemeinen Satzes, der Gnome, kleidet: „Der kluge Mann baut vor.“

Es ist eine ehrenvolle Rolle, die Schiller nach Tschudi der Gertrud zuerteilt; der Anstoß, den sie durch ihren Ratschlag giebt, wird in die Weite wirken, bis endlich das ganze Volk entschlossen ist, sich des Druckes der Vögte zu entledigen. Gewiß wäre ihr Rat nicht im stande gewesen, so gewaltige Wirkungen auszuüben, wenn nicht die Tyrannei der Vögte die Volksseele bereits in heftige Spannung versetzt hätte;

immerhin aber bleibt es eine That, zuerst die Notwendigkeit — nicht des geduldigen Wartens, sondern der vorbeugenden, zuvorkommenden That ausgesprochen zu haben. —

Gertruds Rat erregt im Herz des Gatten einen „Sturm gefährlicher Gedanken"; in dem, was sie geredet hat, erkennt er wieder, was er zu denken sich verboten hat; wie in einem Spiegel sieht er in ihren Worten die innersten Gedanken seines Herzens. Bislang hat er es sich selbst verbieten können, diese Gedanken zu denken; nun sind sie eine Macht in ihm und außer ihm geworden. Doch er überläßt seine Seele diesen Gedanken nicht sofort, sondern versucht sie durch Gegengedanken niederzukämpfen. — Die Wechselrede zwischen Gertrud und ihrem Gatten zeigt, abgesehen von der ersten Rede Stauffachers, eine genaue Entsprechung der Rede und Gegenrede in der Verszahl; trotz des Parallelismus von je zwei Versen hat dieser Zweikampf in Worten volle stichomythische Schärfe. — Die Gegengründe, die Stauffacher ins Treffen führt, spitzen sich zum Schluß immer schärfer zu. Die beiden ersten Gegengründe, die Aussichtslosigkeit und die Furchtbarkeit eines Krieges, sind allgemein gehalten; dann tritt die Wendung ins Persönliche ein: und zwar mahnt Stauffacher zunächst an den drohenden Verlust des persönlichen Besitzes, dann an den Untergang der Kinder, endlich an den Verlust des Persönlichsten, der Ehre. — In den Worten Gertruds tritt das gnomische Element stark hervor; um die Unstichhaltigkeit der Einwände ihres Gatten zu beweisen, beruft sie sich auf allgemeingiltige Sätze und Wahrheiten, die aber bei ihr von der stärksten persönlichen Empfindung getragen sind. Vor allem sind es religiöse Gedanken, die Gertrud ins Feld führt: „Dem Mutigen hilft Gott," „Ertragen muß man, was der Himmel sendet," „Die Unschuld hat im Himmel einen Freund"; daneben spricht sich in ihren Worten sittliche Erhabenheit und Größe aus; in Gertruds Seele liegt jene Kraft, die uns (mit Kant zu reden) befähigt, „alles dasjenige, wofür wir als Sinnenwesen besorgt sind, Güter, Gesundheit und Leben, als klein anzusehen" und das, was uns als Sinnenwesen vernichten kann, für uns und unsere Persönlichkeit dennoch als keine Macht zu betrachten. Gertrud besitzt „das heilige Palladium der Menschheit", die Freiheit. Vergl. auch Schillers Abhandlung „Vom Erhabenen." —

Tiefe Rührung und ein mannhafter, mutiger Entschluß Stauffachers sind die Wirkungen der Worte Gertruds; sofort will Stauffacher nach Uri fahren, um dort mit Walther Fürst und dem Freiherrn von Attinghausen (dessen Gesinnung hier bereits charakterisiert wird) zu beraten, wie man sich der Landesfeinde erwehren kann. Um den Einfluß des Gesprächs auf Stauffacher im rechten Lichte zu sehen, beachte man den Abstand zwischen Stauffachers Stimmung vor der Unterredung und am Ende derselben. — Der Auftrag des scheidenden Stauffacher an sein Weib läßt sein Haus, dessen Schönheit man im Anfang der Szene bewunderte, als „wirtlich Dach" für alle Wanderer und als eine Stätte der Barmherzigkeit erscheinen; vergl. I, 4.

Für die Charakteristik Gertruds, die fast ausschließlich aus unserer Szene zu gewinnen ist, halte man folgendes fest: Gertrud ist in einem Hause aufgewachsen, in dem ihr Auge über den engen Gesichtskreis des häuslichen Lebens hinaus in die Weite des öffentlichen Lebens schauen lernte. Dem entspricht es, wenn sie den politischen Grund des Hasses kennt, mit dem Geßler ihren Gatten verfolgt und wenn sie einen Plan entwirft, der auf eine Erhebung des Volkes abzielt. Anderseits aber muß betont werden, daß die Beweggründe ihres Handelns rein persönlicher Natur sind; nicht etwa die Unabhängigkeit, Freiheit und Ehre des Vaterlandes, die politische und sittliche Existenz des Volkes, wie man gesagt hat, sind die Ziele ihres Handelns, sondern die Abwehr der Gefahr, die dem Gatten droht. Man faßt den Charakter schief, wenn man als das Pathos in der Seele Gertruds Begeisterung für die nationale Sache annimmt. Als liebende Gattin sinnt sie einen Plan aus, um den Gatten vor den ihm drohenden Übeln „Gutes und der Ehre", ja vor dem Untergange zu retten. Ihre sittliche Größe zeigt sich nicht in der Begeisterung für die nationalen Lebensgüter, sondern in dem Heroismus, den sie den Schrecken des Krieges entgegensetzt. Sie denkt politisch, sie empfindet als Weib, sie will als Heldin. —

Einzelnes. Der erste, epische Abschnitt des Gesprächs zwischen Stauffacher und seiner Gattin hat eine Anzahl Anlehnungen an den homerischen Sprachgebrauch; vergl. Gosche: Archiv für Litteraturgeschichte II. „Ihr seid mein Gast zu Schwyz, ich in Luzern der Eure." Vergl. Ilias VI. 224 f.[1]) Ebenso ist homerisch „der Rinder Scharen"; vergl. auch das Lied von der Glocke: „Der Rinder breitgestirnte, glatte Scharen"; bei „Zucht" verweist Düntzer auf Odyssee 20, 212, wo Voß übersetzt: „Zucht breitstirniger Rinder" . . . „Nach dem Richtmaß" ist das homerische ἐπὶ στάθμην (z. B. Od. 5, 245; 21, 44). „Des edeln Ibergs Tochter rühm' ich mich"; vergl. das homerische εὔχομαι εἶναι. — „Schon viele Tage seh' ich's schweigend an" ist zarter als das Tschudische „hub so vil an daß Er Irer anzeigt." — „Und meine Hälfte fordr' ich deines Grams". Ein Anklang an die Worte der Portia: Enthüllt's mir, eurer Hälfte, eurem Selbst, was euch bekümmert." — „Von vielen Fenstern glänzt es wohnlich, hell" u. s. w. Die Schilderung gab Schiller nach dem Bericht Müllers (I, 606), nach dem Stauffachers Haus „von wohlgezimmertem Holze nach eines reichen Landmanns Art mit vielen Fenstern, mit Namen oder Sinnsprüchen bemalt, weitläufig und glänzend erbaut war."[2]) — Die Pergamente der alten Kaiser sind die

---

[1]) „Also bin ich nunmehr dein Gastfreund mitten in Argos,
Du in Lykia mir, wann einst ihr Volk ich besuche."

[2]) Florin, ein geborener Schweizer, teilt in der S. 312 angeführten Schrift einige Häuserreime aus seiner Heimatgemeinde mit; z. B.: „Wir Menschen bauen Häuser fest | Und sind darin nur fremde Gäst' | Und wo wir ewig sollen syn, Da trachten wir gar wenig hin;" oder: „Gottes Fügen, mein Vergnügen."

Urkunden, in denen den Schweizern die Freiheit verbrieft war; unter ihnen war die wichtigste der Freiheitsbrief, den Kaiser Friedrich II. den Schweizern ausgestellt hatte; s. unten zu II, 2. — „Er ist dir neidisch" u. s. w. Schiller folgt hier der Auffassung Müllers; wie mir scheinen will, nicht zum Vorteil der Sache. Bei Tschudi ist Geßler dem Stauffacher „uffsetzig, von wegen daß Er allweg hantlich darwider, daß man sich nit an die Fürsten von Österreich ergebe, sundern bim Römischen Rich und alten Fryheiten blibe." Der Plan, dem Stauffacher Haus und Habe zu nehmen, ist bei Tschudi die Folge des Hasses, den Geßler auf Stauffacher als einen Hort der Freiheit geworfen hat. Tschudi redet von „Wüterei", von „mutwilliger Gewalt" und von „Unbilligkeit." Schiller nimmt dieses Motiv auf; daneben aber folgt er Müller, der den Vögten „Geiz" nachsagt, und spricht von Geßlers „Geiz und Wüterei." Aus dem Geize heraus aber entwickelt sich Neid und Mißgunst, wie denn bei Müller die Stauffacherin bedenkt, daß Geßler ihr Haus beneidet (I, 608). Schiller verwertete bei der Charakteristik Geßlers nach dieser Seite hin die Notiz Müllers, daß die Reichsvögte keine eigenen Schlösser besaßen[1]), weil sie jüngere Söhne ihrer Häuser waren (I, 603). Indem der Dichter beide Gründe für Geßlers Haß gegen Stauffacher unvermittelt neben einander stellt, bekommt die Charakteristik Geßlers etwas Schillerndes; auch wird Geßlers Gestalt mehr, als nötig ist, ins Gemeine gezogen. — „Der gute Schein nur ist's, worauf sie warten" u. s. w. Vergl. Müller I, 603: „Es ist kein Zweifel, daß, wenn . . . das Volk . . . in Aufruhr geraten wäre, König Albrecht . . . unter dem Vorwand billiger Strafe die alten Freiheiten der Schweiz vernichtet haben würde." — „Die Herde schlägt er und den Hirten"; s. Matth. 26, 31. — „Dort lebt ein Gastfreund mir, Herr Walther Fürst." Während die Frage Getruds: „Hast du in Uri keinen Gastfreund . . .?" trotz der Bekanntschaft Gertruds mit Walther Fürst und gewiß auch mit anderen Gastfreunden ihren guten Sinn hat, da man dort den Relativsatz: „dem du dein Herz magst redlich offenbaren" im Sinne einer Qualitätsbestimmung nehmen kann, sind die Worte: „dort lebt ein Gastfreund mir, Herr Walther Fürst" unstatthaft, da sie nur dann einen Sinn hätten, wenn Gertrud diesen Gastfreund nicht kennen würde; vergl. I, 4. Das Recht zu einem solchen Sprechen für den Zuschauer kann dem Dichter nicht zugestanden werden. Es kommt hinzu, daß irgend eine Notlage, die den Dichter entschuldigen könnte, nicht bestand.

Szene 3.

Die Interessen, die der Dichter in unserer Szene verfolgt, sind sehr verschiedener Art; daher zerfällt die Szene in eine Reihe einzelner Abschnitte, die unverbunden auf einander folgen. Die Szene ist mehr ein Aggregat von Teilen als eine organische Einheit. Einmal wollte der

[1]) Nach Tschudi besaß Geßler die Burg Küßnacht am Luzerner See; „daruff Er seßhafft war", fügt der Chronist hinzu.

Dichter uns den Bau von Zwing Uri und damit den furchtbaren Ernst der Pläne Geßlers vorführen; dann bedurfte er eine kleine Szene, in welcher das Hutgebot verkündigt wurde; nach dem älteren Entwurf, wie ihn Schiller bei der Angabe der „Theaterveränderungen" benutzte, befahl Geßler selbst in einer besonderen Szene, der ersten des II. Aufzugs, das Aufpflanzen des Hutes. Schiller wich, wie es scheint, von diesem Plane ab, weil ihm an einer so unbedeutenden Einführung Geßlers nichts liegen konnte. Den dritten Abschnitt nimmt das Gespräch zwischen Tell und Stauffacher ein; es motiviert Tells Fernbleiben vom Rütli. Die kurze Schlußszene endlich dient der Einführung Berthas. — Die Vereinigung der einzelnen Handlungen auf einem Schauplatz geschieht ungezwungen: Nach Tschudi baut Geßler Zwing Uri auf einem „Bücheli Solaturn genannt, bi Altdorff dem Haupt-Flecken gelegen"; diese Anhöhe bildet den Hintergrund der Szene. Die Errichtung des Hutes geschieht nach Tschudi „zu Altdorff am Platz bi den Linden", nach Schiller auf einer Wiese bei Altorf; jedenfalls war der Dichter berechtigt, den Ausrufer in unserer Szene auftreten zu lassen, da der Errichtung ein Umzug, verbunden mit der Verkündigung des Hutgebots, vorangehen mußte. Auch das Auftreten Tells und Stauffachers ist wohlbegründet, da sein Weg den einen über, den andern nach Altorf führte. Endlich erklärt sich auch Berthas plötzliches Erscheinen sehr leicht; wie aus II, 1 hervorgeht, war in Altorf die „Herrenburg" Geßlers. Schiller folgt hier Tschudi, nach dem Geßler sich „zu Uri in den Thurn zu Altdorff" gesetzt hatte, „so der Meiern von Altdorff gewesen" (s. oben S. 320). Doch denkt er offenbar an eine größere Burganlage.

Unsere Szene ist eine von den drei Szenen, in denen Träger aller drei Handlungen, der Volks-, Tell- und Rudenzhandlung, auftreten; jedoch kommt es zu keiner Konzentration der drei Handlungen; vergl. die Apfelschußszene.

Nachdem die vorige Szene uns mit dem erhebenden Gefühl entlassen hat, daß eine thatkräftige Aktion gegen die Vögte sich vorbereitet, zeigt unsere Szene den ganzen Ernst der Lage. Im Hintergrunde erhebt sich, fast vollendet, die Burg, deren Name das Programm des Vogtes ist; ein Grab der Freiheit! Dann zeigt das Hutgebot, wieweit sich die Willkür des Vogtes vorwagt. Den Eindruck dieser Thatsachen vermögen die Worte des Steinmetzen und seiner Gesellen nur wenig zu mildern. Vor allem aber wirkt es niederschlagend, daß ein Mann wie Tell angesichts solcher Thatsachen dem um ihn werbenden Stauffacher eine Absage giebt. Demgegenüber fällt es nicht sonderlich ins Gewicht, wenn man am Schlusse der Szene erfährt, daß ein Edelfräulein in der Umgebung des Vogts die Gesinnungsweise des Vogts nicht teilt. —

Der Hintergrund unserer Szene ist eigenartig; nach der Angabe für die „Theaterveränderungen" zeigt die ganze hintere Szene das lebhafte Gemälde eines großen Bauwesens mit allem Apparat. Die Werkleute auf dem Gerüst sollten nach der Meinung des Dichters, der mit den

großen Maßen der Berliner Bühne rechnete, wegen der Perspektive durch Kinder dargestellt werden. In der szenischen Bemerkung zu unserer Szene hat Schiller noch hinzugefügt: „Auf dem höchsten Dach hängt der Schieferdecker.“ Während der ganzen Szene ist im Hintergrund alles in Bewegung und Arbeit; man wird so fortwährend an das unheimliche Entstehen von Zwing Uri gemahnt. Im ersten und im letzten Abschnitt steht die Handlung im Vordergrunde im engsten Zusammenhange mit der Handlung im Hintergrunde: im ersten lernt man Art und Zweck der Arbeit im Hintergrund kennen, im letzten ist es ein Ereignis im Hintergrund, was die Handlung im Vordergrunde veranlaßt. —

a) Das Werden eines Bauwerks ist sonst ein freudiger Anblick; hier erweckt die Arbeit an der Feste Furcht und Mitleid. Nicht Freude an der Arbeit setzt alles in Bewegung, sondern äußerer unbarmherziger Zwang. Der Zweck der Arbeit ist das Verderben der Arbeiter.[1]) So drohend indes der Anblick ist, und so sehr der Meister Steinmetz und Stauffacher unter seinem Druck stehn, die Gesellen und Tell lassen sich nicht niederbeugen; jene erregt die Vorstellung, daß man das gewaltige Uri mit dem „Häuslein“ zwingen will, zum Hohn; Tell aber begegnet dem Hinweis auf die wie für die Ewigkeit gebauten Flanken mit dem Satz: „Was Hände bauten, können Hände stürzen“ (vergl. V, 1); von dem Hause der Knechtschaft aber erhebt er seine Augen zu den Bergen, dem Hause der Freiheit.[2])

b) Nach Düntzer (S. 99f.) ist die Verkündigung des Hutgebots an unserer Stelle verfrüht, da sie zur Exposition der Tellhandlung gehöre, die erst mit dem III. Aufzug anfange. Zwar dient die Verkündigung als eine gegen das ganze Volk gerichtete Maßregel (IV, 3) auch der Charakteristik der allgemeinen Lage und ist insofern in unserer Szene gut untergebracht; da indes zwischen dem Aufpflanzen des Hutes und Tells Verfehlung gegen das Gebot ein ganzer Aufzug und eine lange Zwischenzeit liegt, in der von dem Hutgebot nicht die Rede ist, so ist Düntzers Tadel berechtigt. Der rechte Ort für die Verkündigung des Hutgebotes ist m. E. der III. Aufzug. —

Die Art, wie Schiller die Verkündigung des Hutgebotes gestaltet, ist bedeutsam; der Umzug des Ausrufers macht den Eindruck eines Fastnachtsaufzugs, das Volk beantwortet die Verkündigung des Befehls mit lautem Gelächter; vergl. auch III, 3. Der Befehl und die Strafandrohung lauten wie bei Tschudi; s. S. 324. Hingegen entspricht der Satz: „Daran will der König die Gehorsamen erkennen“ der Vorlage nicht. Hier folgt der Dichter vielmehr Müller, nach dem der Vogt, „aus tyrannischem Argwohn oder auf erhaltene Warnung bevorstehender Unruhen“ zu prüfen unternahm, wer seine Herrschaft am ungeduldigsten ertrug;

---

[1]) „Das ist doch hart, daß wir die Steine selbst zu unserm Twing und Kerker sollen fahren.“

[2]) „Auf den Bergen ist Freiheit.“ Br. v. M. IV, 7.

vergl. auch III, 3. Allerdings enthalten jene Worte nicht die wahre Absicht des Vogts, die er vielmehr erst IV, 3 ausspricht.[1]) Der Zweck des Vogts ist, durch sein Willkürgebot die freiheitsstolzen Schweizer unter seinen Willen zu beugen. Dies stimmt zu der Auffassung Tschudis; „Er vermeint," sagt Tschudi von Geßler, „Im selbs einen hochen Rum damit zu machen, wenn er dieß hantlich, tapfer, namhafft Volk, so bißher bi Keisern, Künigen, Fürsten und Herren in hocher Achtung gewesen, und sich nie von jemand zwingen lassen, in niderste Undertruckung bringen mocht." —

Die erste Empfindung, die das Gebot des Vogts bei dem Steinmetzen und seinen Gesellen erregt, ist das Gefühl des Unwillens über das Spiel, das der Vogt mit „ernsthaft würd'gen Leuten" treibt; dann taucht der Argwohn auf, das Gebot sei ein Fallstrick, das Volk an Österreich zu verraten, endlich spricht sich die Gewißheit aus: „Kein Ehrenmann wird sich der Schmach bequemen."

c) Das Gespräch zwischen Tell und Stauffacher beginnt mit den Worten Tells: „Ihr wisset nun Bescheid." Der Sinn dieser Worte ist unklar. Düntzer nimmt an, Stauffacher und Tell seien, als der Ausrufer mit dem Hute komme, nicht auf der Bühne, sondern träten erst, nachdem sie sich weiter besprochen und die Menge sich verlaufen hätte, wieder auf[2]); jener Vers würde sich dann auf das Gespräch der beiden zurückbeziehen. Diese Annahme Düntzers ist willkürlich, da weder das Auftreten noch das Abgehen der beiden in den szenarischen Bemerkungen angezeigt ist und da obenein ein solches Kommen und Gehen völlig unmotiviert wäre. Anderseits ist allerdings die Anwesenheit der beiden während der Verkündigung des Hutgebotes undenkbar, da sie sonst irgendwie ihre Erregung über das tyrannische Ansinnen des Vogts bekunden müßten. Auch erwähnt Stauffacher in der 4. Szene mit keiner Silbe das Hutgebot, obwohl er hier dringende Veranlassung gehabt hätte. — Und noch ein anderes. Nach den Worten „Kommt, laßt uns mit den andern Abred' nehmen" gehen der Meister Steinmetz und seine Gesellen nach der Tiefe; als nun Tell und Stauffacher sich getrennt haben und ein Auflauf um das Gerüst entsteht, heißt es vom Meister Steinmetz: „Eilt hin"; das kann aber nur dann Sinn haben, wenn er nicht bereits in die Tiefe gegangen ist, um mit denen, die beim Bau beschäftigt sind, Abrede zu nehmen. Es ergiebt sich also, daß das Gefüge unserer Szene stark verschoben ist; diese Verschiebung erklärt sich aus der nachträglichen Einschaltung der Verkündigung des Hutgebotes; dieser Auftritt treibt wie ein Keil das Zusammengehörige auseinander; nimmt man diesen Auftritt heraus, so giebt sich das Zusammengehörige wieder zusammen.

---

[1]) „Ich hab' den Hut nicht aufgesteckt zu Altorf, des Scherzes wegen, oder um die Herzen des Volks zu prüfen; diese kenn' ich längst. Ich hab ihn aufgesteckt, daß sie den Nacken mir lernen beugen, den sie aufrecht tragen."

[2]) So wenigstens in der Anmerkung auf S. 244 f., anders S. 100.

Nach den Worten: „Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet" würde sich Tell vom Steinmetzen zu Stauffacher wenden, um Abschied von ihm zu nehmen; die Worte: „Ihr wisset nun Bescheid" würden darauf gehen, daß Stauffacher mit Tell auf den Bauplatz gekommen war, um sich „umzusehn" (s. I, 4). Während des Zwiegespräches am Scheidewege würden der Steinmetz und die Gesellen auf der entgegengesetzten Seite des Vordergrundes arbeiten, um dann von hier aus in den Hintergrund zu eilen.

Soll unsere Szene geheilt werden, so ist die Umstellung des 2. und des 3. Auftritts erforderlich; der Ausrufer würde also erst nach dem Abgang Tells und Stauffachers auftreten. Diese Umstellung ist ohne alle Schwierigkeit und ergiebt einen völlig glatten Verlauf der Handlung.

Das Gespräch zwischen Tell und Stauffacher hat zumeist die volle Schärfe der antiken Stichomythie. Abgesehen von der Zwischenfrage: „Meint ihr?" sind Stauffacher nur da zwei Zeilen zugeteilt, wo er an Tell die entscheidende Frage stellt. Tell antwortet zumeist auch in einer Zeile; nur zweimal nimmt seine Rede einen breiteren Raum ein: da, wo er (nur durch Stauffachers Zwischenfrage unterbrochen) seine Mahnung: „Ein jeder lebe still bei sich daheim" begründet, und da, wo er Stellung zu der von Stauffacher geplanten Bewegung nimmt. —

Man hat Tells Redeweise nicht in Übereinstimmung mit seinem Charakter gefunden; z. B. meint Düntzer, die stichomythischen Reden paßten nicht für Tell, der kein Mann „vieler Worte und fein zugespitzter Reden" sei (S. 175 f.). In dem ersten Teil der hier zu Grunde liegenden Charakteristik Tells steckt meines Erachtens eine verkehrte Grundanschauung: Tell ist allerdings der Mann der That, aber nicht sofern That Gegensatz zu Wort, sondern sofern That Gegensatz zu Rat ist. Wortkargheit tritt nirgends an Tell hervor; würde doch auch, wenn Wortkargheit irgendwie charakteristisch für ihn wäre, der Monolog vor dem Schuß auf Geßler die Einheit des Charakters zerstören. Für die Denkart Tells aber ist, wie oft bemerkt wurde, der Reichtum an sententiösen Aussprüchen bezeichnend; den besten Beleg dafür kann unser an solchen Aussprüchen überreiches Gespräch geben. Tell ist ein sinnender Kopf, der (echt charakteristisch für einen Mann aus dem Volke) seine Lebensweisheit im Sprichwort niedergelegt hat. Damit aber ist geistige Schlagfertigkeit und Treffsicherheit von selbst gegeben, da es im gegebenen Augenblick nicht sowohl darauf ankommt, Neues zu denken, als vielmehr Gedachtes und Bereitliegendes anzuwenden. Mit dieser Denkart verträgt sich nicht nur die Unbesonnenheit sehr gut, die ihm später so verhängnisvoll werden soll, sondern auch der Mangel an Schärfe des Urteils, den Tell in der Auffassung der Lage zeigt. Der allgemeine Satz: „Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden" und der andere Satz: „Die Schlange sticht nicht ungereizt" zeigen, angewandt auf die Vögte, diesen Mangel an Schärfe des Urteils; widerspricht doch z. B. Wolfenschießens Thun, das Tell genau kannte, seiner Meinung. Man möchte fast sagen,

daß ein Mann, dessen Denken sich gern in allgemeinen Sätzen bewegt, leicht die scharfe Auffassung des konkreten Falls vermissen lassen wird.

Der Gegensatz, der im Gange des Gespräches zwischen Tell und Stauffacher heraustritt, ist ein dreifacher. Stauffacher will den Thaten der Vögte mit Thaten begegnen, Tell mit Geduld und Schweigen; jener dringt auf Handeln, dieser auf Unterlassen. Stauffachers Absicht geht auf ein gemeinsames Handeln; Tell widerstrebt jeder Gemeinsamkeit, weil im Unglück der Einzelne sich leichter hilft, weil jeder nur auf sich selbst rechnen kann und weil der Starke am mächtigsten allein ist. Um diese Gründe recht zu würdigen, muß man den Gesichtspunkt beachten, unter dem Tell das gemeinsame Handeln ansieht; es handelt sich für ihn jetzt nur um die Frage, ob ihm ein Handeln in Gemeinsamkeit Vorteil oder Nachteil bringt. Aus dem Vollgefühl seiner sicher in sich ruhenden, ihrer selbst gewissen Kraft weist er jene Form des Handelns zurück; seiner Manneswürde entspricht das isolierte Handeln. Sein Standpunkt wird sofort ein anderer, als ihn Stauffacher fragt: „So kann das Vaterland auf Euch nicht zählen ....?“ Jetzt ist die Frage nicht mehr, ob ihm andere helfen können, sondern ob er andern helfen will; er sieht jetzt das Zusammenwirken mit andern unter sittlichem Gesichtspunkt; wie seine Hilfsbereitschaft schon in der ersten Szene hell hervorleuchtete, so sagt er seinen Freunden jetzt bereitwillig seine Hilfe zu; ja er räumt ihnen das Recht ein, über ihn frei zu verfügen, mit ihm als einem sicheren Faktor zu rechnen; nur ihrem Rate will er fern bleiben, weil es seiner Natur widerstrebt, lange zu prüfen oder zu wählen. So charakterisiert sich Tell in unserm Gespräch als ein Mann voll „ruhiger, gehaltener Kraft“ (vergl. Schillers Brief an Schwarz vom 24. März 1804, bei Düntzer S. 32), voll stolzen Selbstgefühls, voll hilfsbereiter Liebe. In seinem Handeln ist er ein Mensch, der nur mit sich selbst rechnet, der gerade im isolierten Handeln seine volle Stärke entfaltet und der sich ohne langes Prüfen und Wählen zur That entscheidet. An seiner Art, zu denken, tritt in der letzten Gesprächswendung noch ein Zug besonders deutlich heraus: er ist sich klar über sich selbst und kennt auch die Schranken seiner Natur.

Im Vorblick sei auf folgendes hingewiesen: die Irrigkeit des Satzes: „Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden“ wird Tell an sich selbst erfahren; er, der Geduld und Schweigen beobachten will, wird zur That gezwungen. Seine Beteiligung an dem Werke des Bundes wird nicht in Anspruch genommen werden, sondern er wird, isoliert handelnd, seine eigene Sache mit dem Vogt auskämpfen.

Über den Zweck, den der Dichter verfolgt, wenn er seinen Tell von dem Rütlibunde fern bleiben läßt, s. oben S. 345. Ich füge noch folgendes hinzu: Nach Hoffmeister (S. 217) hat Schiller Tell auch darum dem Bunde nicht angehören lassen, weil Tell den Charakter des Schweizervolkes als eines Naturvolkes rein abspiegeln solle und das Beraten und Beschließen nicht die Sache und die Stärke eines Naturvolkes sei; dem

gegenüber betone ich: So gewiß als der Charakter des Volkes in der Volkshandlung sich ausprägt und so gewiß der Höhepunkt dieser Handlung die Beratung und Beschlußfassung auf dem Rütli ist, so gewiß ist das Schweizer Volk, das für seine Beratungen und Beschlußfassungen althergebrachte, feste Formen besitzt, kein Naturvolk, da ja das Beraten und Beschließen nicht Sache eines Naturvolkes ist. —

Im Schlußteil unserer Szene wird Bertha von Bruneck[1]) in scharf charakterisierender Weise eingeführt; durch ihre Teilnahme für den Verunglückten und ihre Hilfsbereitschaft hebt sie sich scharf gegen die ab, mit denen sie ins Land gekommen ist. Der Ingrimm, den der Steinmetz, der Mann aus dem Volke, gegen den Vogt hegt, macht sich vor allem darin kund, daß sein Haß Bertha, trotzdem sie eine andere Gesinnung bekundet, mit Geßler und seinen Gesinnungsgenossen zusammenfaßt, und daß er die Eindringlinge auch für ein Unglück verantwortlich macht, für das sie nicht verantwortlich sind.

Einzelnes. „Das schlendert wie die Schnecken." Vergl. Wallensteins Lager: „Das denkt wie ein Seifensieder"; „das muß immer fressen und saufen." — Twing. Schiller fand bei Müller (I, 603), Geßler habe, weil seit Menschengedenken zu Schwyz keine Herrenburg gewesen sei (s. I, 4), „ob Altorff" einen Twinghof gebaut; in der Anmerkung fügt Müller hinzu: „Und weil Twing Eigentum voraussetzte, war der Name dieses Hofs dem Volke billig verhaßt." Den Namen „Zwing Uri" erwähnt Müller nicht. Schiller nahm nun offenbar Twing im Sinne von Zwinger, wozu ihn folgende Stelle aus Tschudi verleitete: „. . . von wegen des Buens der Vesti, die Er Zwing nämmen wolt" (oben S. 325). In Wahrheit bedeutet Twing das Recht des Eigentümers, in seinem Bezirk ganz frei zu schalten (Düntzer); vor allem begründete Twing weitgehende Zwangsrechte gegenüber den in Zwing und Bann Wohnenden. — „Seht diese Flanken, diese Strebepfeiler" u. s. w. Vergl. Scheuchzer, Hist. nat. I, 147 f. und 116: „Unsere Festungen, innert welchen wir rühig schlaffen, wo nicht entschlaffen, sind unsere hohen Gebirge, angeleget nicht durch Menschen Witz und Hände, sondern durch die Allmächtige Weißheit Gottes, und beschützen innert diesen unsern Mauren unsere Geist- und Leibliche Freyheiten, so wol unter und gegen einander, als gegen frömde Potenzen". — „Ich habe nunmehr zu verschiedenen mahlen die Berge genennet Gebäue . . . Das Fundament der Bergen sind überaus feste Lager, auf welchen die Grundsäulen stehen. Die Blanken, oder Planggen sind gleich den Anteridibus, oder Strebepfeilern." Ein Vergleich dieser Stellen mit Schillers Versen zeigt, wie der Dichter nicht sowohl entlehnt, als vielmehr frei verwertet. — „Ihr sehet diesen Hut, Männer von Uri!" u. s. w. Es ist höchst auffällig, daß nach der Verkündigung der Hut „auf hoher Säule mitten in Altorf, an dem höchsten Ort" errichtet werden soll. In Wirklichkeit

[1]) Bertha von Bruneck ist eine frei erdichtete Person; den Namen von Bruneck nahm Schiller nach dem vollen Namen Geßlers, der bei Müller „Herrmann Geßler von Brunek" heißt.

wird er auf einer Stange bei Altorf, auf einer Wiese errichtet (s. die szenarische Bemerkung zu III, 3). Die Angaben im Tschudi stimmen insofern zu der Verkündigung, als nach Tschudi die Stange in Altorf am Platz bei den Linden errichtet wird und als der Hut oben auf die Stange gelegt wird (s. oben S. 324); letztere Ausdrucksweise führte möglicher Weise zu der Vorstellung von einer hohen Säule. Der Widerspruch zwischen der nach Tschudi später hinzugedichteten Ankündigung und der szenarischen Anordnung in der Apfelschußszene ist unbeobachtet geblieben. — „Die schnellen Herrscher sind's, die kurz regieren." Mit dem Adj. „schnell" ist auch dann, wenn man (wozu kein Recht vorhanden ist) annimmt, Schiller habe die Bedeutung des mhd. snel = eifrig, kräftig, streithaft, gegenwärtig gehabt, nichts anzufangen; es ist wahrscheinlich nichts als ein Schreibfehler. Schiller wollte wohl nach dem Sprichwort „streng" schreiben. —

Szene 4.

Um die schöpferische Arbeit des Dichters in der Anlage unserer Szene zu würdigen, muß man seine Quellen im Auge behalten. Tschudi bot folgendes: Als Stauffacher bei seinem mehrtägigen Belauschen der allgemeinen Stimmung in Uri „den großen Unwillen" gegen den Landvogt verspürt hatte, vertraute er sein Anliegen „einem namhafften wisen Eeren-Mann von Uri, Walther Fürst", an; er erzählt ihm, wie er von seiner Gattin bewogen sei, mit ihm Rats zu pflegen, ob es nicht gut und von nöten sei, „sich wider sölchen Tyrannischen Gewalt ze setzen, und heimlich sich zesammen ze verbinden, und umb Helffer sich ze bewerben." Walther Fürst ist bereit, den Anschlag zu fördern, und macht Stauffacher auf den tapfern und verständigen, wiewohl noch jungen Arnold von Melchthal aufmerksam, der sich bei ihnen in Uri versteckt halte. Die drei Männer schließen dann unter Eidschwur einen Bund miteinander; jeder von ihnen soll, so wird verabredet, in seinem Lande für den Bund werben; man will einander behilflich sein, die alte Freiheit zurückzuerobern, die tyrannischen Vögte zu vertreiben, einander bei Gericht und Recht zu schirmen; auch wird abgeredet, daß sie, entweder allein oder mit einigen Vertrauten, im Rütli zusammenkommen wollten, wenn etwas einträte, was eine Verständigung erforderte. Nach Müller fand Stauffacher bei Walther Fürst „einen jungen Mann von Mut und Verstand" verborgen, Erni an der Halden aus dem Melchthal; die Geschichte des Jünglings erzählt bei Müller Walther Fürst dem Stauffacher. — Was für eine Szene hat Schiller aus diesem Stoffe geformt! Die erste entscheidende Veränderung nahm der Dichter vor, indem er — ein genialer Griff! — den Augenblick darstellte, wo Melchthal die Blendung des Vaters erfährt. Die Mittel, die der Dichter zur Herbeiführung dieser Situation anwandte, sind von der einfachsten Art und völlig ungekünstelt. Erhält so der erste Teil der Szene einen hochdramatischen Charakter, so verdankt der zweite Teil einer weiteren Veränderung sein dramatisches Leben. Bei Tschudi

kommt der Bund ohne irgend welchen Kampf zu stande; man hat eine Bewegung, die ohne alle Hindernisse geradlinig fortschreitet; darum ist die Szene bei Tschudi, so erhaben sie ist, völlig undramatisch. Der Dichter blies dem Stoffe einen lebendigen Odem ein, indem er Melchthal, der treibenden Kraft, in Walther Fürst eine retardierende Macht entgegenstellte. So gewann der Dichter zugleich auch eine innige Verbindung der beiden Teile seiner Szene, denn Melchthals furchtbare Erregung giebt ihm die Kraft, allen Widerstand zu überwinden.

Die handelnden Personen sind durch ihre Herkunft Vertreter der drei Lande, durch ihr Alter Vertreter des Jünglings-, Mannes- und Greisenalters, durch ihre geistige Eigenart Vertreter thatbegehrender Leidenschaft, beratender männlicher Klugheit (s. besonders die Rütliszene) und ängstlicher Vorsicht.

Die Szene gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil schließt ab mit den Klagen Melchthals; er gehört technisch zur Exposition; das Ziel der Handlung im zweiten Teile ist die Verbrüderung der drei Männer.

a) Der erste Teil unserer Szene bringt eine Überschau über die Gewaltthaten der Vögte; ihren Höhepunkt erreichen die Gewaltthaten in der Blendung des alten Melchthal. Mit der Erzählung von dieser Blendung tritt der dritte Vogt, der Landenberger, in den Gesichtskreis des Zuschauers. Der Angriff auf den Freiheitsstolz und das Ehrgefühl der Schweizer, den Geßler mit der Aufrichtung des Hutes unternimmt, bleibt unberücksichtigt, trotzdem nach Tschudi dieser große Übermut des Vogts die Landleute noch ärger drückte als der Bau des Schlosses.

Der Eingangsauftritt zeigt die Kunst des Dichters, Spannung zu erregen. Arnold Melchthal ist einer Gewaltthat mit einer Gewaltthat begegnet; man bedarf kaum der Ahnungen Walther Fürsts, um in mitleidender Angst an die Gewaltthat zu denken, mit der der Vogt wiederum Melchthals Gewaltthat strafen wird. Freilich werden alle Ahnungen weit von der entsetzlichen Wirklichkeit überboten.

Wenn Melchthal seinen Handel mit dem Diener des Vogtes dem Walther Fürst erzählt, so erzählt er allerdings, was dieser bereits weiß; indes ist das wiederholte Erzählen wohl begründet, da Melchthal nicht erzählt, um Walther Fürst in Kenntnis zu setzen, sondern um sich zu rechtfertigen und zu verteidigen. Die Erzählung entspricht dem Berichte Tschudis; nur die beiden Verse: „Dumpf brüllten sie, als hätten sie Gefühl der Ungebühr und stießen mit den Hörnern“ sind von Schiller frei hinzugedichtet. Indes bringt es die Absicht des Erzählers mit sich, daß er seine That vor allem nach ihrer psychologischen Seite schildert. — Das, was man vom Landenberger hört, stimmt zu dem, was man von Geßler erfahren hat; wie Geßler dem Stauffacher grollt, weil er treu und fest beim Reich beharrt, so ist der Landenberger dem alten Melchthal „gehässig“, weil er für Recht und Freiheit gestritten hat; und wie Geßler dem Stauffacher seinen Besitz neidet, so streckt der Landenberger nach dem Eigentum

Heinrichs von der Halden seine Hand aus. — Ein von Schiller freierfundener Zug im Charakterbilde der Tyrannei ist die Spionage („Verrat und Argwohn lauscht in allen Ecken"). —

In dem Gespräche zwischen Stauffacher und Walther Fürst bricht zum erstenmale „das sittlich Leidenschaftliche" mit Entschiedenheit hervor, das für die Volkshandlung charakteristisch ist. Aus Stauffachers Worten: ... „ganz unleidlich ist's, was wir erdulden" ... „Frei war der Schweizer von uralters her, wir sind's gewohnt, daß man uns gut begegnet" spricht edle Empörung, das Gefühl der Schmach, sich unterjocht und mißhandelt zu sehen, und das Gefühl für Freiheit und Ehre; s. oben S. 345. Hier hebt sich Stauffacher aus dem Persönlichen heraus; man merkt ihm eine Entrüstung an, deren Wurzel eine leidenschaftliche Wertschätzung der Güter ist, die dem Volke bisher eigen waren.

Die Situation während Stauffachers Erzählung von dem Schicksal des alten Melchthal ist dadurch eigentümlich, daß der Erzähler von dem unsichtbaren Zuhörer nichts weiß und das unmittelbare, persönliche Interesse nicht kennt, das der sichtbare Zuhörer an seiner Erzählung nimmt. So berichtet er in ruhigem Tempo mit einer gewissen Ausführlichkeit von der Persönlichkeit Heinrichs von der Halden und von der That des Sohnes, während sein Hörer über das, was er weiß, hinaus mit höchster Spannung nach dem verlangt, was er nicht weiß. Endlich noch ein kleiner Vorhalt und dann das schreckenverkündende „Da läßt der Vogt die Folterknechte kommen". Nun möchte Walther Fürst den Erzähler hemmen, aber die Erregung reißt diesen fort, und die Schreckensnachricht trifft wie ein Blitz das Herz des Sohnes. Die Thatsache ist so furchtbar, daß Melchthal sie zunächst nicht glauben kann; dann, als ihm das Ungeheure gewiß geworden ist, verstummt er, um darauf mit sanfter, von Thränen erstickter Stimme das Geschick des Vaters zu beklagen.

Der Klage hat man die psychologische Berechtigung absprechen wollen; man fände es natürlich, wenn Melchthal bei der entsetzlichen Nachricht nicht spräche, sondern handelte, d. h. zur Rache fortstürmte, oder wenn er nicht spräche, sondern wortlos vor sich hinbrütete, oder wenn er wenigstens nicht so spräche, wie er spricht. A limine sind Einwände abzuweisen, welche vom Standpunkt einer Kunst erhoben werden, die in der „servilen Naturnachahmung" ihre Aufgabe sieht; von vornherein ist festzuhalten, daß nach der ästhetischen Anschauung Schillers in einem Drama ein für allemal solche Charaktere unstatthaft sind, „die bloß der Gewalt des Moments gehorchen" und dauernd eine Beute der Eindrücke, der ungebrochenen Affekte sind. Im übrigen sind die Personen Schillers allerdings auf die Wahrheit ihrer Empfindungen hin zu prüfen. Daß nun zunächst Melchthal spricht und nicht zur Rache fortstürmt, will mir psychologisch richtig und zugleich tief erscheinen; die Thatsache: „der Vater ist blind" beherrscht seine Empfindung so unumschränkt, daß ein anderer Gedanke als der an das Elend des Vaters vorerst nicht aufkommen kann; er starrt gleichsam auf das Furchtbare hin. Wenn andere

ein völliges Verstummen natürlich finden, so möchte man allerdings wünschen, daß die szenarische Bemerkung nicht nur für „einige Momente" Schweigen forderte, sondern ein langes und tiefes Schweigen; ein völliges Verstummen aber wäre nur dann psychologisch richtig, wenn Melchthal sich von seiner Empfindung nicht abzulösen wüßte, d. h. wenn er kein Schillerscher Charakter wäre. Melchthal ist seiner Herr; als er später den alten blinden Vater zuerst wieder erblickt, da weint er nicht, sondern verschließt die „Kraft des heißen Schmerzes" „in tiefer Brust" wie einen teuren Schatz. Und als er den Landenberger sieht, bezwingt er sein Herz und erschlägt ihn nicht. Allerdings würde es mir passend erscheinen, wenn Melchthal nicht, bevor er spricht, sich von dem einen zum andern wendete, sondern wenn er, wie aus tiefer Betäubung erwachend, für sich spräche, sodaß sein Sprechen mehr ein Selbstgespräch, ein lautes Denken wäre. Erst bei den Worten: „Warum seht Ihr mich so jammernd an?" würde er sich den andern zuwenden. — Was nun freilich den Ablauf der Empfindungen, die in Melchthals Worten zum Ausdruck kommen, anlangt, so scheint derselbe mir psychologisch unwahrscheinlich; es dünkt mich gekünstelt, daß sich Melchthals Denken und Empfinden von dem Unglück des Vaters zu der allgemeinen Betrachtung ablösen kann, mit welcher die Klage beginnt: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges" u. s. w. Bulthaupt hat an sich ganz recht, wenn er darauf hinweist, der Schmerz liebe es, in allen Vorzügen des Verlorenen zu schwelgen, um hernach desto wilder ausbrechen zu können (S. 391); aber wenn schon der Gedanke in den eben angeführten Worten viel zu allgemein ist, als daß sich an ihm der Schmerz lebhafter entzünden könnte, so liegt vollends der Gedanke der nun folgenden Worte („Alle Wesen leben vom Lichte, jedes glückliche Geschöpf — die Pflanze selbst kehrt freudig sich zum Lichte") in abstrakter Allgemeinheit über dem Gedanken an den Verlust, den Melchthals Vater erlitten hat.[1]) Im folgenden muß es auch dann, wenn man sich den Schweizer durch das wärmste Naturgefühl mit seiner Heimat verbunden denkt, wundernehmen, daß Melchthal unter allen Verlusten, welche die Blendung mit sich bringt, allein den Verlust an Naturgenuß namhaft macht. Der Gedankengang, der mit der Frage: „Warum seht ihr mich so jammernd an?" beginnt, hat etwas Springendes. In der Frage liegt eine Abwehr des Mitleids; begründet wird die Abwehr durch die Worte: „Ich hab' zwei frische Augen"; dann aber tritt ein Bruch in der Gedankenentwicklung ein, indem der Gedanke an seinen Besitz in Melchthal den Gedanken daran wachruft, daß er von seinem Besitz nichts auf den Vater übertragen kann. Die Härte wird weniger spürbar, wenn man beim Lesen hinter „Augen" eine Pause macht.[2]) — Die Anmerkung

[1]) Störend ist auch nach meinem Gefühl der Wechsel in der Bedeutung von „Licht", da Licht zunächst, wie bei unserem „Augenlicht", im Sinne von Sehkraft und unmittelbar danach im gewöhnlichen Sinne genommen wird.

[2]) Es ist mir unerfindlich, wie Düntzer (S. 183) folgenden Sinn ermitteln kann: „Als er (Melchthal) dann . . . wieder seinen Blick auf die voll Mitleiden

Iselins zu Tschudi, zufolge deren („nach anderen“) der Landvogt dem Vater Melchthals „all' sein Hab' und Gut“ nahm, benutzt Schiller, um die Grausamkeit des Vogts in noch grelleres Licht zu rücken. Die Vorstellung, daß dem Greise nichts geblieben ist als der Stab, mit dem er von Haus zu Haus wandert, vermag allerdings das Mitleid mit dem Opfer des Tyrannen und die Empörung gegen den Tyrannen auf den Gipfel zu treiben, aber sie läßt die Gesinnung der „Freundschaft“ Melchthals in einem sehr bösen Lichte erscheinen, was augenscheinlich vom Dichter nicht beachtet ist.

b) Der zweite Abschnitt unserer Szene gipfelt nicht, wie der erste, in einem gewaltigen Erguß der Empfindung, sondern in einem Willensentschluß. Der führende Teil ist Melchthal. Seine Reden sind zunächst von einer stürmischen Beredsamkeit, der man die Energie eines vor keinem Hindernis zurückschreckenden Willens anmerkt; dann werden sie ruhiger und von überzeugender Klarheit. Im scharfen Gegensatz zu Melchthal steht Walther Fürst; jener drängt zur That und zur Entschließung, dieser giebt zögernd dem Drucke nach; bei jenem ist alles spontane Bewegung, Walther Fürst läßt sich bewegen. Stauffacher steht in einer Mittelstellung, die nicht eben geeignet ist, ihn bedeutend erscheinen zu lassen. Nach der 2. Szene und nach seinem Auftreten im ersten Teile der unsrigen erwartet man nicht, daß er sich dem Willen und der Entscheidung Walther Fürsts unterordnet.

Mit den Worten: „Jetzt rede mir keiner mehr von Bleiben, von Verbergen!“ bricht aus dem tiefen Schmerze Melchthals um den Vater der Entschluß hervor, ihn zu rächen. Ein sehr feiner Zug ist es, wenn der Jüngling im folgenden, die Form der Anrede gebrauchend, die Anklage gegen sich selbst („Was für ein feiger Elender bin ich“ u. s. w.) gleichsam angesichts seines Vaters erhebt. Die Heftigkeit, mit der Melchthal Rache will, spricht sich in der Kürze der Sätze aus, die Entschiedenheit seines Wollens in dem dreimaligen „will ich“. Dem heftigen Willen tritt in Walther Fürsts Einwand die überlegende Vernunft entgegen; aber der Strom schäumt über das Hindernis hinweg. Melchthal ist dessen gewiß, er wird in den Thälern oder, wenn nicht in den Thälern, auf den Bergen Genossen seiner Rache finden, mit denen er sich Bahn zu dem Landvogt brechen kann.

Stauffacher, durch Melchthals Appell an Freiheitssinn und gesundes Herz erregt, empfindet, daß allerdings etwas „ungeheuer Gräßliches“ geschehen ist; aber seine Worte zeigen keinen kräftigen Herzschlag.[1]) Mit Recht nennt Melchthal, der eben noch gesagt hatte: „Sterben ist nichts — doch leben und nichts sehen, das ist ein Unglück“, das Geschehene ein Äußerstes. Mit fortstürmender Beredsamkeit beweist er dann aus der Analogie der an sich harmlosen Tiere, die in der „Verzweiflungs-

---

ihn Anschauenden wendet, da fühlt er recht, wie wahrhaft bejammernswert er sei, da er von seinen Augen . . . seinem blinden Vater nichts zu geben vermöge.“

[1]) Ein Unterschied zwischen dem Gipfel und dem Äußersten ist nicht ersichtlich.

angst" durch eine „Notwehr" ihrem Gegner gefährlich werden, daß das Volk den Tyrannen gegenüber nicht wehrlos ist. Zu so feuriger, zuversichtlicher Rede steht Walther Fürsts Antwort im starken Gegensatz. Der Jüngling hatte an keine Bedingung gedacht, Walther Fürst schickt voraus: „Wenn die drei Lande dächten wie wir drei"; jenem war seine Aussage entschiedene Gewißheit gewesen, dieser spricht von dem Erfolge wie von einer unentschiedenen Möglichkeit: „So möchten wir vielleicht etwas vermögen." — Stauffacher giebt für Schwyz die Zusicherung der Beihilfe; aber allerdings bedingungsweise („wenn Uri ruft, wenn Unterwalden hilft").

Nachdem Melchthal für seine „Freundschaft" in Unterwalden gutgesagt hat, beginnt er mit den Worten: „O fromme Väter dieses Landes!" eine Rede, die durch ruhigen Gang und planmäßige Anordnung charakterisiert ist. Das Ziel der Rede liegt in den Worten: „. . . so sei euch darum uns're Not nicht fremd"; ehe Melchthal diesen Rat giebt, sichert er demselben erst durch Hinweis auf den Beweggrund für sein Reden und Raten die Beachtung, auf die ein Rat, den ein Jüngling vielerfahrenen Männern giebt, an sich nicht rechnen darf; das, was ihn treibt, ist „des höchsten Jammers schmerzliche Gewalt". Um dann den beiden Männern die Not, die ihn und seinen Vater betroffen hat, recht nahe zu bringen, erinnert er sie an das, was in den Augen des Vogts seines Vaters „Unrecht" und Schuld gewesen ist; da sie sich desselben Unrechts, des Widerstrebens gegen den Anschluß an Österreich, schuldig gemacht haben, kann auch sie jeden Tag der schwerste Schaden an Leib und Gut treffen. In dem entsetzlichen Schicksal, das seinen Vater getroffen hat, zeigt er ihnen das Schicksal, das sie treffen kann, ja treffen wird, so gewiß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen haben. Stauffacher, der schon immer der Zukunft besorgt entgegengesehen hat (I, 2), drängt Walther Fürst zum Entschluß; Walther Fürst aber, dem ein Handeln auf eigene Hand widerstrebt, will erst die edeln Herrn von Sillinen und Attinghausen hören. In den Worten der drei Männer treten drei typische Formen des Verhältnisses zwischen Volk und Adel heraus. Die beiden Extreme stellen sich in der Gesinnung Walther Fürsts und Melchthals dar, während Stauffacher eine vermittelnde Stellung einnimmt. Für Walther Fürst ist das Volk so fest mit dem Adel verbunden, daß ihm ein Handeln des Volks „aus eig'nem Mittel, ohne Hilf' der Edeln" (IV, 2), im Vertrauen auf die eigene Kraft zunächst widerstrebt. Melchthal lehnt, im Vertrauen auf Männer des Volks wie Stauffacher und Walther Fürst, jede Beihilfe des Adels schroff ab; Stauffacher endlich will eine freie Volkserhebung, doch hofft er auf den Beistand des Adels. Walther Fürst, auf dem Standpunkt der alten Zeit stehend, scheidet nicht die Sache des Volks und die Sache des Adels, obwohl die neue Lage der Dinge diese Scheidung notwendig macht. Melchthal reißt radikal Volk und Adel, die geschichtlich verbundenen Mächte, auseinander; Stauffacher scheidet, wie es die Situation fordert („Die Edeln drängt nicht gleiche Not mit uns"), hofft aber, daß

der Adel die Sache des Volks zur seinen machen wird. Im Vorblick sei noch auf die Wandlung hingewiesen, die Melchthals Verhältnis zum Adel später erfährt. — Das letzte in Walther Fürst aufsteigende Bedenken, daß nämlich das Volk den Weg der Gewalt betritt, drückt er selbst gleich nieder, indem er sich die Unmöglichkeit, den Weg des Rechts zu gehen, vorhält. Den Standpunkt, auf dem er nun steht, zeigen die Worte: „.... so muß Gott uns helfen durch unsern Arm."

Nachdem Walther Fürst die Notwendigkeit der Selbsthilfe erkannt hat, wird das Übrige in raschem Zuge erledigt; auch Walther Fürst zeigt jetzt bei aller Vorsicht wackere Entschlossenheit; nachdem er Stauffacher und sich die Aufgabe zuerteilt hat und seine Bedenken wegen der Entsendung Melchthals überwunden sind, wählt er umsichtig als Versammlungsort für die Verschworenen das Rütli; zugleich bringt er eine Beratung und Beschlußfassung in einem weiteren Kreise von Verschworenen in Vorschlag. Den feierlichen Abschluß der Beratung bildet das Gelübde, das die drei Männer als Vertreter ihrer Länder („wir drei Länder") für ihre Länder ablegen, und das ein Schutz- und Trutzbündnis auf Leben und Tod bedeutet.

Das Resultat der Beratung tritt in plastischer Anschaulichkeit in der Gruppe der einander die Rechte reichenden Männer hervor; das geistige Auge sieht hier die Kräfte des ganzen Volkes zur Einheit verbunden. — So wirksam indes ein Szenenschluß an dieser Stelle wäre, der Dichter hat es vorgezogen, Melchthal das letzte Wort zu geben; Melchthal schaut prophetisch den Tag der Freiheit, aber seine Gedanken haften nicht an dem Glück des Volkes, das sich der wiedergewonnenen Freiheit freut, sondern an dem Glücksschimmer, den der Tag der Freiheit in die unglücksdüstere Seele seines Vaters werfen wird. So wird man noch einmal daran erinnert, daß Melchthals Handeln in seinem Beweggrunde und in seinem Ziele persönlich bestimmt ist.

Einzelnes. „Wenn der Bauer Brot wollt' essen"; nach Müller (I, 608), der den Knecht des Vogts sagen läßt: „Wenn die Bauern Brot essen wollen, so können sie wohl selber an dem Pflug ziehen." — „Mich jammert nur der Vater" u. s. w. Vergl. Ilias XXIV, 485 fg., wo Priamus den Achilles daran mahnt, daß vielleicht seinen bejahrten Vater umliegende Völker bedrängten, während niemand da sei, „ihm Jammer und Weh zu entfernen" (Düntzer). — Bis Nachricht uns herüber kommt vom Walde. Unter dem Walde ist „der große und sich langdehnende Kernwald" zu verstehen, der Unterwalden in zwei Teile trennt (Fäsi). — Meinrads Zelle. Meinrad, Sohn Berchtolds, Graf zu Hohenzollern, baute sich in dem finsteren Walde bei dem heutigen Einsiedeln i. J. 832 eine Klause; er wurde 861 ermordet, und seine Zelle zerfiel. Ein Graf Eberhard stellte die Zelle im Jahre 906 wieder her; Kaiser Otto I. verwandelte 946 St. Meinrads Zell in ein Kloster, das Benediktiner-Mönchskloster Unsrer lieben Frau Maria zu Einsiedeln. Berühmt war das Bild der heiligen Jungfrau, zu dem (nach Fäsi) täglich

und jährlich zahlreiche Wallfahrten aus der Eidgenossenschaft, aus Schwaben, Bayern, Elsaß, Lothringen, Italien gethan wurden. Vergl. den Schluß der 2. Szene. Das Kloster wurde durch Schenkungen sehr groß; vergl. II, 2. — „Auch unser edler Herr von Attinghausen“ u. s. w. Nach Tschudi war der Adel von Uri, unter dem er an erster Stelle den Freiherrn von Attinghausen nennt, „glich so undultig ob der Herrschaft, und der Land-Vögten Tyranny, als andere Landt-Lüt“ (s. oben S. 326). Bei Müller (I, 608) aber heißt es: „Walther bezeugte, daß auch der hocherfahrene Herr von Attinghausen sage, die Neuerungen werden unerträglich. — „Euer Eidam . . .“ Dies Verwandtschaftsverhältnis zwischen Walther Fürst und Tell fand der Dichter bei Müller; es gewährte ihm nicht unbedeutende Vorteile. — „Im Melchthal, da, wo man eintritt bei Kerns;“ nach Müller (I, 608), wo es von Melchthal heißt, er sei ein Unterwaldner aus dem Melchthal, in welches man von Kerns herein gehe. Der Flecken Kerns liegt eine Stunde von Sarnen; der Kernwald hat von ihm den Namen (Fäsi 2, 318). — „Und seine Stimm' gilt was in der Gemeinde.“ Tschudi: „. . . und was wol geacht unter den Landlüten.“ — „In die Augen, sagt Ihr?“ u. s. w. Auf das tiefe Mitleid, das wir bei Stauffachers Erzählung mit dem Vater Melchthals empfinden, folgt, als er selbst herausstürzt, „mitleidender Schrecken“. Die Wiederholung der Frage („In die Augen, sagt Ihr?“ — „In die Augen?“ — „In seine beiden Augen?“ — „Blind also? Wirklich blind und ganz geblendet?“) zeigt einmal, wie schwer Melchthal an die gräßliche Wirklichkeit glauben mag, vor die er plötzlich gestoßen ist; anderseits wird der Gedanke gleichsam bei der entsetzlichen Thatsache festgehalten. — „Um meiner Schuld, um meines Frevels willen!“ Ich kann es nicht mit Bellermann für einen schönen und naturwahren Zug halten, daß dem Jüngling sein Vergehen, über das er eben noch milde geurteilt hat, unter dem Eindruck der Folgen als ein Frevel erscheint. So berechtigt eine Selbstanklage ist, so müßte doch der Vergrößerung der Schuld das Gefühl der maßlosen Ungerechtigkeit des Vogts entgegenstehen. — Über die Firnen s. oben S. 353. — „Auf nichts als blutige Vergeltung will ich denken.“ Und doch vermag es Melchthal späterhin über sich, auf die Bitten seines Vaters hin dem Landvogt das Leben zu schenken. — „Die Gemse reißt den Jäger in den Abgrund.“ Scheuchzer: Naturgeschichte 1, 70: „Etwan trägt es sich zu, daß ein oder viel Thiere von dem schlauen, an einem kaum viertel-schühigen engen Paß stehenden Jäger in solche Enge getrieben werden, daß sie vor sich nicht weiter kommen können, hinter ihnen aber ihren Tod-Feind vor sich sehn müssen, der ihnen den Rückweg abschneidet. In diesem Fall braucht es bei dem Birger (denn also nennet man an verschiedenen Orten die Gems-Jäger) große Klug- und Herzhaftigkeit; weilen das verzweifelte Thier ihn leicht anfallen, und über die Felßwand hinabstürtzen kann. . . . . Wo . . das Gems zwischen dem Jäger und dem Felsen einen kleinen Schlupf findet, da tringt es sich hinein, und stürzet ihn hinunter.“ — „Der Pflugstier selbst . . .“ Bei Müller fand der Dichter: „Unsere Väter wußten, wozu der Wolf den Zahn, wozu der Ochs die Hörner,

wozu der Mensch die Waffen braucht." — „Wenn Uri ruft." Nach Müller besaß Uri wegen des hohen Ansehens des Freiherrn von Attinghausen den ersten Rang; bei Schiller ist es offenbar das Ansehen Walther Fürsts, was Stauffacher veranlaßt, Uri den Vortritt zu lassen. — „Der Schwyzer wird die alten Bünde ehren." Müller (I, 407) erwähnt eine Erneuerung des Schweizerbundes aus dem Jahre 1206 und bemerkt in einer Note dazu: „Daß der Bund je zu zehen Jahren erneuert wurde, beweiset nicht, er sey nicht schon früher gemachet worden auf ewig." — „Wenn er am andern einen Rücken hat und Schirm." Nach dem Tschudischen: „Keiner wußte, was Er im Fal der Not am andern für rucken und Bistand hette." — „An solcher Namen echte Währung glaubt das Volk" u. s. w. Müller spricht I, 603 f. von Geschlechtern, deren zur Zeit der Befreiung der Schweiz lebende Vertreter sich den Besitz des väterlichen Ruhms durch eine der Vorfahren würdige Gesinnung bewahrt hätten; er fügt hinzu: „Solchen Männern glaubten die Landleute, sie hatten ihre Väter gekannt und ihre ungefärbte alte Treu." — „Auch der Alzeller soll uns nid dem Wald Genossen werben." Nach Tschudi (s. oben S. 326). Daß Stauffacher dem bei ihm verborgenen Baumgarten diese Aufgabe zuerteilt, kann um so weniger auffallen, als er eben erst für eine solche Thätigkeit des bei Walther Fürst verborgenen Melchthal gesprochen hat. — „Wir könnten uns zu Brunnen oder Treib versammeln." In Brunnen haben die drei Waldstätte 1315 ihren ewigen Bund errichtet; auch sonst haben die Waldstätte hier Tagsatzungen abgehalten (Fäsi 2, 254). Die Treib ist eine „Schifflände, Gasthaus und Güter"; auch von diesem Orte meldet Fäsi das Abhalten von Tagsatzungen (2, 169). — „Das Rütli heißt sie bei dem Volk der Hirten." Mit Recht nennt der Isisrezensent den Zusatz: „weil dort die Waldung ausgereutet ward" eine Worterklärung für deutsche Leser. Die Bestimmungen über die Lage des Rütli und über die Wege zu demselben entnahm der Dichter aus Müller I, 609. — „Blinder alter Vater" u. s. w. Die Anregung zu diesen Schlußworten gewann Schiller aus der Erzählung Müllers von dem Tage der Freiheit. Müller berichtet zunächst von der Eroberung des Roßberges und der Burg Sarnen, darauf von der Erhebung der Unterwaldner; dann fährt er fort: „Und von Alpe zu Alpe ergiengen die verabredeten Zeichen"; es folgt die Einnahme des Twinghofs in Uri und der Burg im Lowerzsee. Unter den frohen Ereignissen des großen Tages aber nennt er an erster Stelle, daß „in Melchthal der blinde Vater sich des Lebens wieder freute" (II, 2). —

Rückblick auf den ganzen Aufzug. Die Handlung des Tell hat — das läßt bereits der I. Aufzug deutlich erkennen — den Charakter einer *πρᾶξις σπουδαία*, einer bedeutsamen, ernsten Handlung; dies zeigt das, was bereits geschehen ist, das, was vor unsern Augen geschieht, und das, was nach dem Ausblick, den der Aufzug gewährt, geschehen wird. Die Mächte, die gegeneinander im Spiele stehen, sind

im Grunde der König Albrecht und das Volk der Schweizer; ein Verhältnis, das auf der Seite des Königs Huld, auf der Seite des Volkes treue Ergebenheit fordert, ist in ein Verhältnis verkehrt, in dem beide Teile in Kampfesstellung zu einander stehen. Das Ziel, das der König erreichen will, ist der Verzicht der Schweizer auf ihre Reichsunmittelbarkeit und die mit derselben gegebenen Freiheiten. Die Mittel, die der König anwendet, stehen mit seiner Stellung als Obmann des Rechts im schärfsten Widerstreit: um seine Unterthanen seinem Willen gefügig zu machen, unterdrückt er, der oberste Richter, die, denen er ein Pfleger des Rechts sein sollte. Die Organe der Rechtspflege handeln mit Willen des Königs rechtswidrig; die Rechtswidrigkeit zeigt sich nicht nur in der unverhältnismäßigen Größe der Strafen, sondern in Akten rohester Willkür und Gewalt. Was sonst die Staatsgewalt den Unterthanen gewährleistet, das eben gefährden die Vögte. Ihre Gewaltakte richten sich gegen Eigentum, Freiheit, Ehre und Leben. — Dabei gestattet ihnen der Wille des Königs, ihre persönlichen Leidenschaften, seien dieselben sinnliche Begehrlichkeit, Habsucht, Herrschsucht, zu befriedigen und diese Leidenschaften gleichsam als die Wegweiser für die Ausführung seiner Absicht zu gebrauchen. Die Diener der Vögte sind willfährige Werkzeuge, ihnen gleichend in gewaltthätiger Gesinnung (die Reiter des Landenbergers, der Fronvogt). Die Stützpunkte für die Operationen der Vögte sind die Burgen, deren gefährlichste eben ihrer Vollendung entgegengeht.

Das Volk ist durch den König in schwere Versuchung geführt: des Königs Ungnade lastet mit schwerem Drucke auf dem ganzen Lande; wird es sittliche Kraft genug besitzen, seine Freiheit zu bewahren, oder wird es, um einen gnädigen Kaiser zu gewinnen, auf seine Reichsunmittelbarkeit verzichten? Noch hat das Volk sich nicht entschieden, aber seine Entscheidung kann nicht zweifelhaft sein, denn unter allen den Persönlichkeiten, mit denen uns der I. Aufzug bekannt macht, ist keine, die den Anschluß an Österreich wollte. Erst im II. Aufzug wird uns in Rudenz eine Persönlichkeit begegnen, die gewillt ist, die alten Freiheiten aufzugeben.

Giebt nun aber das Volk dem Drucke, den der König durch die Vögte ausübt, nicht nach, so bleibt ein schlimmes Entweder-Oder: entweder erträgt das Volk den Zustand der Unterdrückung mit Geduld, wie es Pfeifer von Luzern rät und Tell für sein Teil thun will, oder es setzt der Gewalt Gewalt entgegen. Voraussetzung für den letzteren Entschluß ist einmal ein lebendiges Gefühl für die Unleidlichkeit des bestehenden Zustandes, sodann die Überzeugung, daß der Notstand eingetreten ist, in dem einem Volk das Recht auf Selbsthilfe zusteht, endlich die sittliche Kraft, den Kampf mit der ganzen Heeresmacht des Königs aufzunehmen. Noch hat das Volk sich nicht entschieden, aber Männer wie Stauffacher und Walter Fürst, die in und mit der Volksseele fühlen, geben Gewähr, daß das Volk den Krieg wählen wird. Bei einem geduldigen Tragen der Tyrannei bliebe dem Volke nur der leidige Trost Pfeifers:

„Ein andrer Kaiser kann ans Reich gelangen" und der nicht bessere Trost Tells, die Tyrannen würden endlich von selbst ermüden, wenn sie die Lande ruhig bleiben sähen.

Den ersten Anstoß zu der ganzen Volksbewegung giebt die Sorge eines Weibes um den Gatten. Während Tell sorglos genug ist, um zu glauben, die Schlange steche nicht ungereizt, fassen Stauffacher und seine Gattin die Lage in ihrem ganzen Ernste scharf ins Auge; und während Tell dem drohenden Übel durch stilles Dahinleben begegnen will, beschließt Stauffacher, dem Übel durch thatkräftiges Entgegenarbeiten zu begegnen. Die Sache, die Stauffacher betreibt, ist zunächst eine durchaus persönliche; aber sie bleibt es nicht, denn Stauffacher hat jenes „Höhere und Bessere der menschlichen Natur", wie es Goethe nannte, Gefühl für die Schmach, unter der das Vaterland litt, Liebe zum heimatlichen Boden und das Gefühl für Freiheit und Sicherheit unter dem Schutze der Gesetze. Man möchte allerdings wünschen, dieses „Höhere und Bessere" machte sich in größerer Energie geltend. Der Dichter hat seinem Stauffacher dadurch geschadet, daß er in der 4. Szene an ihm zu wenig das sittlich Leidenschaftliche in die Erscheinung treten läßt. Wohl ist er für sich zum Handeln entschlossen, aber nicht er, sondern Melchthal gewinnt Walther Fürst; mit Melchthal aber tritt zu den beiden Männern, welche Träger der höheren sittlichen Gedanken sind, eine Persönlichkeit, die zunächst ausschließlich von Rachegedanken erregt wird. Im voraus sei darauf hingewiesen, daß Melchthal auch späterhin den Eindruck der Würde und Erhabenheit, den die Volksbewegung machen soll, erheblich beeinträchtigt. Im Triumvirat ist gerade er, der durch einen persönlichen Beweggrund von stärkster Kraft und nicht durch die höheren sittlichen Motive bestimmt wird, der Thatkräftigste; vergl. seinen Bericht II, 2. Und endlich ist er der einzige unter den Verschworenen, der handelt — aber wider den Beschluß des Bundes. —

Am Schluß des I. Aufzugs überschauen wir eine planmäßige Bewegung und eine planmäßige Gegenbewegung; das Ziel der Bewegung: die Unterdrückung der Schweiz; das Ziel der Gegenbewegung: die Abwerfung des tyrannischen Jochs. Doch kann man für die unmittelbar folgende Zeit zunächst keinen großen Gegenstoß gegen die Tyrannei erwarten, da die Gegenhandlung Zeit bedarf, um sich zu entwickeln. Eher dürfte man einen Zusammenstoß Einzelner mit den Vögten erwarten, vor allem mit Geßler, der durch sein Hutgebot die Möglichkeit einer Kollision geschaffen hat. Tell selbst bleibt bei allen Voranschlägen außer Rechnung, da die Vermeidung jedes Zusammenstoßes seine ausdrückliche Absicht ist. —

Die Schwierigkeit, die Schiller bei seinem Tell zu überwinden hatte, d. h. die sinnliche Belebung des Stoffes, die Darstellung eines ganzen, lokalbedingten Volkes, eines ganzen und entfernten Zeitalters (s. oben S. 315), hat der Dichter in unserem Aufzuge aufs glücklichste überwunden. Die Methode, die er anwendet, ist die typische. Ein typisches Landschaftsbild macht uns mit dem landschaftlichen Charakter der Schweiz

bekannt; man gewinnt eine Anschauung von dem Kühnen, Großen und Gefährlichen der Schweizergebirge, von dem Vierwaldstättersee, seiner lieblichen Schönheit und wilden Erhabenheit, von den Siedelungen der Schweizer. Typische Vertreter des Fischer-, Hirten- und Jägergewerbes machen uns mit den wichtigsten Ständen des Schweizervolkes bekannt. Stauffacher vertritt dann den begüterten reichsunmittelbaren Bauernstand; als Vertreter des alten Adels wird der Freiherr von Attinghausen genannt.

Auch in die Existenzweise dieser typischen Persönlichkeiten thut man Einblicke; ergänzend tritt das typische Bild patriarchalischen Lebens auf dem Edelhofe (II, 1) hinzu. Zu der Hütte des Fischers und dem bereits höheren Interessen als dem bloßen Bedürfnis genügenden Wohnhause Stauffachers wird im folgenden Aufzuge der Edelhof mit seinem gotischen Saale treten.

In typischer Manier wird ferner die Tyrannei der Vögte gekennzeichnet; einzelne Thaten vertreten das ganze „Gewaltbeginnen" der Vögte. In typischen Beispielen treten die verschiedenen Richtungen heraus, die der gewaltthätige Sinn der Vögte einschlägt. Ebenso charakterisiert der Dichter die Gesinnungsweise der Schweizer. Die Gesinnungsweise des gemeinen Mannes zeigen die Urteile über Baumgartens That (Sz. 1); die Gesinnungsweise der leitenden Volksmänner spiegelt sich in der Denkart Stauffachers und Walther Fürsts; endlich lernt man die Gesinnungsweise des Adels in der Stellung Attinghausens kennen.

Ferner treten die beiden Möglichkeiten des Verhaltens gegenüber dem drohenden Unheile ins Licht; jene vertritt Tell, diese die Verbündeten. Im voraus sei darauf hingewiesen, daß späterhin eben der Tell, der dem drohenden Unheile mit ruhigem Verhalten begegnen will, das Unheil durch den Angriff abwehren wird. Endlich läßt der Dichter auch die beiden Formen der Gegenhandlung, das isolierte Handeln des Einzelnen und das Zusammenwirken vieler, erkennen; jene in der That Baumgartens und Melchthals, diese in dem Thun der Triumvirn. Wenn Tell in die Aktion eintreten wird, so muß jenes die Form seines Handelns sein (Sz. 3).

II. Aufzug.

Vorblick. Zwischen dem I. und dem II. Aufzuge liegt eine (nicht genau zu bestimmende) Reihe von Tagen; einen ungefähren Maßstab für die Länge der Zwischenzeit gewährt die Erzählung Melchthals von seinen Thaten; doch muß man dabei auf die fieberhafte Energie Rücksicht nehmen, mit der Melchthal handelt (II, 2 sagt Stauffacher: „Großes habt Ihr in kurzer Frist geleistet"). Von den beiden Szenen, die der Aufzug enthält, dient die erste der Exposition für das Rudenzdrama, die zweite bildet den Höhepunkt für die Volkshandlung. Die Tellhandlung bleibt außer Sicht. Im Gegensatz zum I. Aufzuge, in dem eine Szene der andern sich angliederte, stehen im II. Aufzuge die beiden Szenen unvermittelt neben einander. Die erste Szene gewährt Einblick

in den Zwiespalt innerhalb einer Familie, in den Zwiespalt zwischen Oheim und Neffe, Erblasser und Erben. Aber dieser Zwiespalt wurzelt nicht im Familienleben, sondern im politischen Leben; er ist auch nicht nur der Gegensatz zwischen zwei Einzelnen, sondern der Gegensatz zweier grundverschiedenen politischen Richtungen und zweier Zeitalter. Attinghausen ist der Vertreter des Schweizer Adels, wie er war und (mit wenigen Ausnahmen) zur Zeit noch ist. Die politische Gesinnung des Rudenz hat allerdings im Adel noch keinen Boden gewonnen, aber die Zugkräfte, die von Österreich her wirken, sind so stark, daß man fürchten muß, die adlige Jugend werde dem Zuge folgen. — Während in der ersten Szene die Gefahr sichtbar wird, die der Freiheit der Schweiz von innen her droht, zeigt die zweite Szene die ganze Gewalt der Volkskraft, die diese Freiheit schützt. Dort ein Bild der Zerrissenheit, hier ein Bild ehrfurchtgebietender Einigkeit; dort ein Drang nach Neugestaltung der Dinge; hier der feste Entschluß, das Alte zu bewahren. Dabei wird von beiden Seiten das Band gelockert, das bislang Adel und Volk miteinander verknüpft hat; Rudenz will den Adel vom Volke ablösen; das Volk, das ohne Hilfe der Edeln im Vertrauen auf eigene Kraft das Abwerfen des Tyrannenjochs beschließt, löst sich damit thatsächlich aus dem engen Zusammenhange mit dem Adel. Im Vorblick sei an die spätere Wiedervereinigung von Adel und Volk erinnert.

Szene 1.

Die Persönlichkeit des Freiherrn von Attinghausen ist geschichtlich; Müller charakterisiert ihn I, 603 f.: „Alle andere Schweizer übertraf der Herr von Attinghausen, durch die Würde eines wohlerhaltenen Adels, des Alters, der Erfahrung in Geschäften, großen wohlhergebrachten Gutes und ungefälschter Liebe zu dem Land.“ Er war wie seine Vorfahren und seine Nachkommen Landammann von Uri; als solcher begab er sich im Jahre 1301 an den königlichen Hof, um den Freiheitsbrief und einen Vogt über Leben und Tod zu erbitten. Seine Stellung zu den Unterdrückern des Landes kennzeichnet die mehrmals öffentlich vor den Landleuten gethane Äußerung, man würde die mutwillige Gewalt der Vögte nicht lange erdulden mögen (Tschudi, s. oben S. 327). Der letzte Attinghausen wurde 1377 mit Schild und Helm begraben.

Die politische Stellung des Adels im allgemeinen beschreibt Tschudi ausführlich. Die Adligen, unter denen Tschudi an erster Stelle den Freiherrn von Attinghausen, an späterer die Edelknechte „von Rudentz“ nennt, waren „glich so undultig ob der Herrschafft, und der Land-Vögten Tyranny, als andre Landt-Lüt“; sie hielten es mit den Landleuten, wollten sich auch der Herrschaft Österreichs nicht unterwerfen, sondern bei dem römischen Reiche und den Freiheiten des Landes als freie Leute gleich ihren Vorfahren bleiben. Das Verhältnis zu den Landleuten war ein sehr gutes; bereitwillige Dienstleistung und An-

erkennung der „Herrlichkeiten und Rechtungen“ auf der einen, Milde, Treue und Huld auf der anderen Seite charakterisieren das Verhältnis. Um dieser Gesinnungen willen wurde der Adel vom König und von den Vögten gehaßt wie das Volk; meinten diese doch, die Adligen würden ebenso wie viele Grafen, Herren und Edelknechte in benachbarten Ländern leicht zum Anschluß an Österreich zu bewegen sein und, statt den Bauern anzuhängen und die zu Mitherrn zu haben, lieber an einen „Fürstlichen Helden“ sich anschließen. Es blieb aber nicht beim bloßen Haß, sondern es kam auch zu wörtlichen Beleidigungen: die Adligen wurden verschmäht, und man warf ihnen vor, sie wären Bauernadel und gehörten in die Bauernzunft. Ja sie erlitten „vil Trangs und Intrag an Iren Rechtungen“, wagten es doch die Vögte, ihnen die Reichslehen, die ihnen als ewige Erblehen gegeben waren, „zu des Königs Handen“ zu entziehen (s. oben S. 326 f.). Von allen Adligen war nur der Wolfenschießener Amtmann gesinnungsuntüchtig; doch berichtet Müller, man habe vom Leichtsinn ehrgeiziger Jugend noch mehr Untreue am Lande gefürchtet (s. oben S. 351).

Das Verhältnis des Adels zu dem heimlichen Bündnis war folgendes: Zunächst hielten die Triumvirn die Sache geheim, selbst vor Attinghausen und vor dem Edelknecht von Rudenz, dem Schwestersohne Stauffachers; dann weihte man sie ein (Tschudi; oben S. 327). Dank dem eifrigen Werben der drei Männer traten darauf auch die Edlen in Uri und Unterwalden heimlich in den Bund und schworen (S. 327). Nach Müller gehörte jener Edelknecht von Rudenz zu dem engsten Vertrautenkreise, der oft im Rütli sich versammelte (I, 609).

Schiller verfuhr diesen quellenmäßigen Thatsachen gegenüber mit dichterischer Freiheit. Attinghausen ist bei ihm ein Greis von 85 Jahren, der bereits bei Faenza (1240) mitgekämpft hat; er ist der letzte seines Geschlechts und stirbt noch vor der Befreiung der Schweiz. Der Grund für die letztere Ungeschichtlichkeit liegt in der typischen Bedeutung Attinghausens, den der Dichter als Repräsentanten einer absterbenden Epoche darstellt; mit ihm geht seine Zeit zu Grabe.

Verändert hat der Dichter ferner das Verhältnis des Kaisers und der Vögte zum Adel; bei ihm drängt die Edeln nicht gleiche Not mit dem Volke; ebenso gestaltet er das Verhältnis des Adels zur Volksbewegung anders. Während bei Tschudi der Adel für den Bund geworben wird, läßt Schiller keinen vom Adel an der Rütliversammlung teilnehmen und betont sehr nachdrücklich die Selbständigkeit des Volkes bei dem Abschluß des Bundes; diese Selbständigkeit erscheint dem sterbenden Attinghausen geradezu als die Signatur einer neuen Zeit, in der neue Kräfte walten (IV, 2).

Auch die Volksbewegung hat bei Schiller typischen Charakter, insofern sich in ihr das erwachende Selbst- und Kraftgefühl des dritten Standes verkörpert.

Für seinen Rudenz hat Schiller den Namen von jenem Schwester-

sohne Stauffachers entnommen; im übrigen macht er ihn zum Träger einer Gesinnung, wie sie der Wolfenschießener Amtmann bewiesen hatte, und wie man sie von der ehrgeizigen Jugend befürchtete (s. oben S. 351); dabei verwertete er vor allem Tschudi, indem er seinen Rudenz als einen Jüngling darstellt, der den Erwartungen entspricht, die die österreichische Politik nach Tschudi von dem schweizerischen Adel hegte (s. o.).

Der Schauplatz („ein gotischer Saal, mit Wappenschildern und Helmen verziert") führt ebenso in die Lebenssphäre des Rittertums, wie die Außenansicht des Stauffacherschen und die Innenansicht des Fürstschen Hauses[1]) in die der leitenden Volksmänner.

Unsere Szene ist durchaus einheitlich und darin mit der 2. Szene des I. und der 2. Szene des III. Aufzugs zu vergleichen. Auch darin stimmen diese drei im strengen Sinne dialogischen Szenen überein, daß in allen drei die eine der handelnden Personen einen Entschluß der anderen herbeiführen will. Den Inhalt unserer Szene bildet das Werben Attinghausens um die Seele seines Neffen, es ist ein heißes, aber erfolgloses Ringen. Freiheit und Vaterland sind die Mächte, die Rudenz zurückhalten sollten, aber die Liebe ist die vis maior, die über jene Mächte siegt. Die Szene bekommt noch dadurch eine besondere dramatische Spannung, daß es sich für Rudenz um den augenblicklich zu fassenden Entschluß handelt, ob er nach Altorf gehen oder bei seinem Oheim bleiben will.

Gliederung. Das Kernstück der Szene bildet das Zwiegespräch zwischen Attinghausen und Rudenz; der Eingang der Szene, der Frühtrunk, hat eine deutliche Vorbeziehung, der Ausgang, der Monolog Attinghausens, eine deutliche Rückbeziehung auf das Zwiegespräch. — Den ersten Hauptteil des Zwiegesprächs bildet die Klage und Anklage Attinghausens und die Selbstverteidigung des Rudenz. Im zweiten Hauptteile, der die Höhe der ganzen Szene enthält, sind die Angelpunkte des Gesprächs die Wertbegriffe Vaterland und Freiheit;[2]) die Gedankenbewegung kehrt in diesem Teile zu ihrem Ausgangspunkte zurück, insofern Attinghausen damit beginnt und schließt, Rudenz zur Erkenntnis des Wertes zu führen, den das Vaterland für ihn besitzt; die Mitte dieses Hauptteils hat das Thema „Freiheit"; und zwar ist einmal der Wert der Freiheit, sodann die Möglichkeit, sie zu verteidigen, das Streitobjekt.

1. Der Eingang unserer Szene gewährt einen Einblick in einen patriarchalischen Zustand; man sieht den adligen Grundherrn und seine Knechte in einem Verhältnis enger Lebensgemeinschaft, deren symbolisches

---

[1]) „Walther Fürsts Wohnung stellt das Innere eines wohlhabenden Schweizerhauses vor" (Angabe für die „Theaterveränderungen").

[2]) Dieser Teil beginnt mit den Worten: „Verblendeter, vom eiteln Glanz verführt!" und schließt bei den Worten: „Ein schwankes Rohr, das jeder Sturm zerknickt."

Zeichen der gemeinsame Frühtrunk, das Trinken aus einem Becher ist; besonders bezeichnend für diese Lebensform ist die vertrauliche Anrede „Kinder“ und die Sitte gemeinsamer Beratung der Landesangelegenheiten. Es ist ein Stück alte Zeit, dessen Träger ein fünfundachtzigjähriger Greis ist; wird diese Lebensform ihn überdauern? Rudenz' Gebahren verrät, daß ein andersdenkendes Geschlecht lebt; sein Zaudern beim Nehmen des Bechers bereitet auf das Folgende vor.

2. a) Die vorwurfsvolle Frage Attinghausens an Rudenz: „Hast du's so eilig?“ beantwortet dieser mit einem Gegenvorwurf: „Ich sehe, daß Ihr meiner nicht bedürft, ich bin ein Fremdling nur in diesem Hause;“ diesen Vorwurf giebt der Oheim dem Neffen als Vorwurf zurück: „Leider ist die Heimat zur Fremde dir geworden!“ Rudenz ist ein anderer, als er war, das bekundet sein „stolzes Wesen“, wie es in seinem Äußeren und in seinem Benehmen Kuoni gegenüber zu Tage tritt. Aber noch schärfere Vorwürfe treffen den Ritter: ihn rührt nicht der Schmerz des geknechteten Vaterlandes. Noch mehr: er steht nicht nur teilnamlos außerhalb seines Volkes, sondern er steht, abtrünnig von den Seinen, auf der Seite des Landesfeindes gegen sein Volk. Ja er spricht, ein seine Schuld noch mehr erschwerendes Moment, der allgemeinen Not Hohn. Ferner: er leidet nicht nur nicht mit seinem Volke, sondern jagt, während es leidet, der leichten Freude und der Fürstengunst nach. — Rudenz' Verteidigung. Das Thema seiner ersten Entgegnung nimmt Rudenz aus seines Oheims Worten: „Das Land ist schwer bedrängt“. Seine Verteidigung ist eine Anklage, nicht wider das Volk im allgemeinen, sondern wider die leitenden Volksmänner, die das Volk aus ichsüchtigem Beweggrunde, um ihre Stellung nicht einzubüßen, vom Anschluß an Österreich abhalten. Hat Rudenz so den Vorwurf der Teilnahmlosigkeit gegenüber den Leiden des Volkes beantwortet, so erklärt er im Folgenden seinen Übertritt in das österreichische Lager; der Grund für diesen Übertritt ist einer: nur der Übergang zu Österreich verbürgt ihm die Ehren, nach denen er geizt. Das Bleiben in der Heimat bietet ihm nichts Höheres als die Würde des Landammanns oder Bannerherrn und — ein Regieren neben Hirten; der Übertritt dagegen den Anschluß an den König und sein Hoflager. In der Heimat ist sein Los die Ruhmlosigkeit eines bäuerlichen Lebens; in der Fremde winkt ihm ritterlicher Ruhm. So sichert ihm der Übertritt beides: die Ehren einer glänzenden Stellung und die Ehren glänzender Waffenthaten.

b) Aus Rudenz Worten sprach die Geringschätzung der großen Lebenswerte, Vaterland und Freiheit. Die Heimat ist ihm zur Fremde geworden, und in der Fremde sucht er seine Heimat; die tiefe Erregung, in die seine Worte den Freiherrn versetzt haben, kündigt die Form der Herausforderung an („Verachte dein Geburtsland! Schäme dich der uralt frommen Sitte deiner Väter!“); um den Abtrünnigen zur Besinnung zu bringen, eröffnet er ihm einen Blick in die Zukunft: das verschmähte

Vaterland wird einst seine Macht an ihm beweisen, wenn ihn das Heimweh ergreift; er aber wird sich selbst in der Fremde fremd bleiben; d. h. dem Jüngling mit dem treuen Herzen wird nicht nur das höfische Wesen um ihn, sondern das Höfische an und in ihm fremd bleiben. Mit der zweiten Aufforderung: „Geh hin, verkaufe deine freie Seele, nimm Land zu Lehen, werd' ein Fürstenknecht!" wird das Hauptthema unseres Abschnitts angeschlagen. Heftiger Unwille über die Geringschätzung der Freiheit spricht aus den Worten des Freiherrn; will doch Rudenz, statt ein Selbstherr zu sein, seine freie Seele verkaufen und, statt als Fürst auf freiem Boden zu walten, Fürstenknecht werden. Und nicht nur um Rudenz handelt es sich, sondern auch um ihn selbst, denn seine edlen Güter, die er von Gott empfing, will Rudenz von Österreich als Lehn nehmen. — Rudenz' Selbstverteidigung. Sie enthält zwei Grundgedanken: 1) Es ist unmöglich, gegen die Übergewalt des Königs die Freiheit des Landes zu halten. 2) Es ist dem Lande ersprießlich, wenn es die Freiheit freiwillig aufgiebt und sich so das mächtige Österreich verpflichtet. — Gegenüber solcher staatsmännischen Weisheit, welche die Freiheit als ein leichtes Tauschobjekt behandelt, mahnt Attinghausen an die Güter, die die Vorfahren an die Freiheit gesetzt haben, und an die Verluste, die mit dem Verlust der Freiheit verbunden sind. Dem Einwurf, das Volk der Hirten vermöge nichts gegen Albrechts Heere, begegnet er mit seiner eigenen Erfahrung. Der Wert der Freiheit ist beleuchtet; zum Schluß nun noch einmal die Mahnung an Rudenz, den eigenen Wert, den dieser gegen Scheinwerte hingeben wollte, und den Wert des Vaterlandes zu würdigen; Rudenz sucht zur Zeit für seinen Ehrgeiz das Strebensziel in der Fremde, und doch bietet ihm das Vaterland ein edles, den größten Stolz befriedigendes Ziel: die Führerschaft über ein treuergebenes freies Volk. Außerhalb des Vaterlandes erhofft Rudenz einen Schauplatz für die volle Entfaltung seiner Kraft, und doch liegen eben im Vaterlande die Wurzeln dieser Kraft.

c) Seine ganze Beredsamkeit hat Attinghausen aufgeboten, die Sache des Vaterlandes und der Freiheit dem Abtrünnigen wieder lieb zu machen; nun wirbt er herzandringend: „O komm . . . versuch's mit uns nur einen Tag!" Aber vergebens. Jetzt deckt der Freiherr dem Jüngling sein eigentliches Strebensziel, die Gewinnung der Geliebten, auf; beweist diese Enthüllung die Schärfe seines psychologischen Blicks, so bekundet die Einsicht in die Pläne der Gegner („Dich anzulocken, zeigt man dir die Braut") die Schärfe seines politischen Blicks.

3. Attinghausens Monolog. Während der mit den Mächten der Verführung um die Seele des Rudenz ringende, alle seine Kräfte anspannende, von hohem, sittlichem Pathos erfüllte Attinghausen ein Bild der Erhabenheit ist, erweckt der Greis, der die Waffen streckt, den Widerstand gegen das eindringende Fremde und Neue aufgiebt, nur noch Klagen hat und sich ins Grab sehnt, Rührung.

Einzelnes. In der szenarischen Bemerkung, nach der Kuoni und die anderen Knechte „Rechen und Sensen“ tragen, vernachlässigt Schiller, wie auch sonst, die späte Jahreszeit, in der sein Tell spielt. — Die Sitte des gemeinsamen Frühtrunks ist eine freie Erfindung des Dichters, dem an einem symbolischen Ausdruck der Lebensgemeinschaft zwischen dem Herrn und den Knechten lag. — „Die Pfauenfeder trägst du.“ Müller (II, 455) berichtet von der Zeit nach der Schlacht bei Sempach: „Wer seinen Helm oder Hut (wie die Herzoge zu thun pflegten) mit Pfauenfedern hätte schmücken wollen, würde von dem Volk umgebracht worden seyn. Es ist aufgezeichnet worden, daß in der ganzen Schweiz kein Pfau habe sein dürfen; und als einem eidgenössischen Mann, der in einer öffentlichen Schenke saß, ein Spiel der Sonnenstralen die Farben des Pfauenschweifs in sein Glas voll Wein gebildet, habe er sein Schwerdt ausgezogen und mit hundert Flüchen das Glas in Stücken geschlagen“. Übrigens gilt nach dem Zusammenhange die Pfauenfeder dem Freiherrn nicht sowohl als Zeichen der österreichischen Gesinnung seines Neffen, sondern vielmehr als ein Stück der stolzen höfischen Tracht. — Über die Würde des Landammanns und des Bannerherrn berichtet F. Ebel in seiner Beschreibung der Landsgemeinde Innerrodens, einer der beiden Republiken des Kantons Appenzell. Der Landammann wird eigentlich nur auf ein Jahr gewählt, allein fast immer nach Verlauf desselben für das folgende in seinem Amte bestätigt; nach Verlauf der Amtszeit wird der aus dem Amte scheidende Landammann ohne weitere Wahl „Pannerherr“ und bleibt es, bis man ihn nach zwei Jahren wieder zum regierenden Landammann ernennt. Der einmal erwählte Landammann bekleidet nämlich gewöhnlich zeitlebens sein Amt und zwar so, daß er in der Verwaltung desselben mit einem andern wechselt; während der eine regierender Landammann ist, ist der andere „stillstehender Landammann oder Pannerherr“ (I, 101). Der Landammann ist das Haupt der ausübenden Gewalt; er ist der Vorsitzende der Landsgemeinde; in seinen Händen liegt das Landessiegel; der Bannerherr trägt die große Landesfahne, wenn die bewaffneten Haufen gegen einen Feind ausziehen; „dies ist“, bemerkt Ebel, „bei den freien Völkern der Schweiz nicht ein Amt, welches man Knaben überläßt, sondern welches die ersten, würdigsten Männer des Staates bekleiden“ (S. 182). — „Mit heißen Thränen wirst du dich dereinst heimsehnen“ u. s. w. Über das Heimweh der Schweizer fand Schiller Ausführliches bei Ebel (I, Abschnitt 24). Einiges aus dieser psychologisch-medizinischen Abhandlung möge folgen. Nach Ebel ist die Krankheit des Heimwehs erst genauer bekannt geworden, seitdem die Eidgenossen ganze Regimenter ihrer Landsleute in den Sold fremder Mächte gegeben haben. „Das Vaterland“, fügt er hinzu, „hat die Undankbarkeit seiner Kinder schrecklich gerächt; denn wie mancher kräftige Alpensohn ist an dem Heimweh ins Grab gesunken!“ Das Gefühl der „Heimsehnsucht“ im Herzen des Reisläufers beschreibt Ebel in folgender Weise: Mitten unter fremden Menschen, die er nicht liebt, und die für ihn nicht die mindeste Neigung,

Freundschaft und Herzlichkeit hegen, überfällt ihn fürchterliche Leere; er glaubt sich ganz allein, verirrt in einer unbekannten Welt, wo alles um ihn her Wüste scheint. Ist er auf diesem Punkt angelangt, so erwacht das Verlangen nach seinem Heim „mit Flammenhelle"; alle anderen Ideen und Empfindungen erlöschen, und die ganze Seelenkraft ist in dem einzigen Gefühle des Heimwehs zusammengedrängt. Die einzige „äußere physische Ursache" des Heimwehs ist nach Ebel die unerträgliche Langeweile, die der „an die Formen und großen Zinnen der erhabenen Gebirge" gewöhnte Schweizer in der Einförmigkeit eines flachen Landes empfindet. Als eine „Gelegenheitsursache" für ein plötzliches und heftiges Aufflammen der „Heimsucht" bezeichnet Ebel das Ertönen des Kuhreihens. Wenn bei schweizerischen Regimentern in Frankreich der Kuhreihen gespielt wurde, fielen die Alpensöhne, so erzählt Ebel, „wie von einer Epidemie ergriffen", haufenweise in solche Heimsehnsucht, daß sie desertierten. Psychologisch erklärt er diese auffällige Wirkung daraus, daß der Kuhreihen mit Blitzesschnelle und Blitzeshelle die Bilder der Heimat und die Freuden der Heimat vor die Seele zaubert und so „das zusammengedrängte Schmerzgefühl" über den Verlust des einstigen Glücks entstehn läßt. — Was Schiller unter der „Länderkette" versteht, die Albrecht um die Waldstätte gezogen hat, zeigt eine Aufzeichnung des Dichters: „Kreis von Ländereien und Kastvogteien, die er um die Waldstätte herumschlingt:

Zug	Unter Schweiz	Einsiedeln
Luzern	Uri	Glarus
Entlibuchen		Disentis
	Wald Ursern.	

Um diese kostspieligen Käufe zu machen, muß er alle seine Länder schwer beschatzen und besteuern". Vergl. ferner Tschudi (S. 255 f.): „Er wölt dieselben dry Waldstett (diewil Er die mit sinen innhabenden Landen rund umbfangen, wie ein Fisch in einem Garn) auch sinen Sünen eigen machen. Denn Er hat Disentis in Chur-Walchen, Ursern, Hinterlappen, Entlibuch, Lucern, Zug, Einsidlen, Glarus, alles sinen Sünen geeignet und was zu rings umb dise dry Länder lag, was alles Iro, also daß si allenthalb, wo si ußwandeln woltend, durch dero Gebiet mußtend, ouch Ire Marckt zu Luzern und Zug gebruchen." — „Das Saumroß selbst, das auf den Gotthard ziehet, muß ihm zollen". S. Müller I, 597, nach welchem Albrecht seinem Hause auch die Vogtei gab, „welche tief im Gotthardpaß über das Thal Urseren mit einem neunhundert Gulden werthen Zoll, nach Erlöschung des Hauses Rapperschwyl als ein Mannlehen zurück an das Reich fiel;" diese Vogtei, merkt er an, „gehe von Crispalt auf den Furken und von der „Höhe des Gotthard bis zur stiebenden Brücke". — Ein Beispiel für Verpfändung von Reichsorten s. Wallensteins Tod (IV, 3); dazu Wegweiser, II. Abteil. S. 319. Ferner räumte, was Schiller bei Schmidt: „Geschichte der Deutschen" III, 417 fand, Adolf von Nassau wegen der Wahl- und Krönungskosten dem Kurfürsten von Köln die Vogtei über das Stift Essen, dem von Trier Cochheim und Clotter, die beide dem Reiche gehörten, pfandweise ein. — „Schiff

nach Luzern hinunter." Vergl. oben S. 373, Anmerkung. — „Den Hochflug und das Hochgewilde bannen" u. s. w. S. Müller I, 339 f., wo es von Berchtold von Zäringen, dem Kastvogt über Zürich, heißt, er habe an den Brücken den Zoll erhoben und „Münze, Hochflug, Tobwälder und Hochgewild" besessen. — Über die „Länderkäufe" hatte sich Schiller angemerkt: „Albrecht kauft vielen Edeln ihre Güter mit Gewalt ab, oder sie müssen sie ihm doch aus Furcht überlassen, ob sie ihnen gleich nicht feil. — Er bringt viele Gotteshäuser dahin, ihm ihre Gerechtigkeiten zu verkaufen." — „Mit unsrer Armut ihm Länderkäufe zahlen." Zu diesen Worten ist der „Antrag" Albrechts an die Schweizer (bei Müller I, 600) zu vergleichen; hier versichert Albrecht, wenn er den Schweizern „den ewigen Schirm seines ganzen glorreichen Geschlechts" angedeihen lassen wolle, so sei es nicht, als wolle er Geld von ihrer Armut. — „Was können wir, ein Volk der Hirten, gegen Albrechts Heere!" Der Dichter benutzte hier wieder eine Stelle aus dem Antrag; „die Landleute könnten", eröffnet Albrecht den Waldstätten, „seiner Majestät und ihrem unermeßlichen, waffenkundigen Kriegsheer nicht widerstehen". — „Ich hab' es fechten sehen bei Favenz". Die Schweizer hatten dem Kaiser Friedrich 600 wohlgerüstete Knechte geschickt, die (nach Müller) „mit solchem Feuer" gegen die Welfen fochten, daß der Kaiser den Waldstätten die berühmte Freiheitsurkunde gab. —

Szene 2.

Nach Tschudi kamen die Verschworenen, zwanzig bis dreißig an der Zahl, manchmal nachts auf dem Rütli zusammen; um einen Ausbruch der Verschwörung vor gemeinsamer Beratschlagung zu verhindern, setzte man einen Tag fest, an dem jeder der drei Hauptverschworenen neun oder zehn Mann mit sich bringen sollte („die Wysesten und Anschlägigsten), damit man einen endgültigen Beschluß faßte, auf welche Zeit man die Sache angreifen wollte. Diese nächtliche „Tagleistung" wurde am Mittwoch vor St. Martinstag gehalten.

So fand also der Dichter bei Tschudi den Ort und die Zeit der Handlung, ferner die drei Hauptpersonen und die Zahl der übrigen Personen, endlich den Zweck der Versammlung.

Doch Tschudi bot noch mehr. Er berichtet von einem Gegensatz der Meinungen zwischen den Männern von Uri und Schwyz einerseits und den Unterwaldnern anderseits; jene waren für eine möglichste Beschleunigung der Erhebung, diese für ein Hinausschieben des Termins; die Unterwaldner fürchteten nämlich, die beiden starken Festen in ihrem Lande, Roßberg und Sarnen, möchten nicht in solcher Eile zu erobern sein; wolle man sie aber durch Belagerung einzunehmen versuchen, so würde es mit viel Kosten geschehn müssen. Auch fürchtete man in diesem Falle eine Zersplitterung der Streitkräfte: wenn nämlich der König zum Entsatz der Festen heranziehe, sagten sich die Verschworenen, so müßte

man erstens des Landes an den Grenzen hüten und zweitens sich vor den Festen innerhalb des Landes bewahren. Angesichts dieser Gefahren einigte man sich dahin, bis zum Neujahrstag des folgenden Jahres zu warten, um dann die Feste mit List nehmen zu können. Gleichzeitig sollte auch der Roßberg erobert und die Vögte mit ihren Dienern aus allen drei Landen vertrieben werden.

Dem Chronicon verdankt Schiller also auch das Motiv zu jenem dramatisch wirkungsvollen Streit zwischen den Urnern und Schwyzern auf der einen, den Unterwaldnern auf der andern Seite; ebenso verdankt er ihm den Beschluß der Verschwörer, den Losbruch zu verschieben, inzwischen aber sich ruhig zu verhalten.

Endlich entnahm Schiller dem Chronicon noch den Zug, daß man den Vögten und ihrem Gefolge keinen Schaden an ihrem Leibe anthun, sondern sie nur aus dem Lande verjagen wolle.

Außer dem Tschudi benutzte der Dichter für seine Rütliszene den Bericht Müllers über jene Versammlung am Mittwoch vor dem Martinstage (I, 609 f.). Hier fand Schiller eine Charakteristik der Rütliverschwörer, wie er sie verwerten konnte: die dreiunddreißig herzhaften Männer sind „voll des Gefühls ihrer angestammten Freiheit und ewigen Bundesverbrüderung“ und frei von jeder Furcht vor König Albrecht und der Macht des Hauses Habsburg. Bei Müller fand der Dichter ferner die beiden Hauptmotive seiner Rütliszene ausgesprochen, den Entschluß zu gemeinsamer That und den Willen, die von den Voreltern empfangene Freiheit zu bewahren. Bei Müller schwören endlich Walther Fürst, Stauffacher und Melchthal und nach ihnen die übrigen Eidgenossen, „mannhaftig die Freiheit mit einander zu behaupten;“ auch diesen Schwur verwertete Schiller. —

Tschudi und Müller haben dem Dichter die Hauptthemen der Verhandlungen auf dem Rütli geboten; aber noch weiter ist er ihnen verpflichtet. Die Szene enthält in ihrem Hauptstück drei episch gehaltene Abschnitte geschichtlichen Inhalts: Stauffachers Erzählung von der Einwanderung und Ansiedelung „der Schwyzer Männer“, seinen Rückblick auf die Geschichte der Schweizer Freiheit und Konrad Hunnes Bericht von seiner Gesandtschaft an den Hof des Kaisers. Auch hier sind Müller und Tschudi Schillers Quellen.

Während Tschudi und Müller dem Dichter den Inhalt der Verhandlungen geboten haben, fand er die Form für die Verhandlungen bei Ebel. Die Beschreibung, die Ebel von der Landsgemeinde in Innerooden und in Glarus (I, 90 fg. und II, 345 fg.) giebt, veranlaßte den Dichter, der „Tagleistung“ auf dem Rütli die Form einer Landsgemeinde zu geben.

Wenn nun noch hinzugefügt ist, daß Schiller auch eine Fülle von Einzelheiten seinen Quellen verdankt, so ist alles bezeichnet, was der Fleiß des Dichters an der Rütliszene geschafft hat; ein flüchtiger Blick über die Szene aber wird bereits die schöpferische Dichterkraft er-

kennen lassen, die aus den Bruchsteinen der Überlieferung ein einheitliches Ganzes von schöner Architektur geformt hat.

Die Charakteristik unserer Szene giebt Hoffmeister richtig, wenn er sie „imposant, wenn auch nicht gerade sehr dramatisch“ nennt. Imposant ist die Szenerie, imposant sind die Handelnden, in denen das ganze Volk gegenwärtig ist, imposant sind die sittlichen Kräfte, die in der Szene wirken und imposante Entschlüsse hervortreiben. Der Mangel an dramatischem Leben erklärt sich aus dem Fehlen schärferer, schneidender Gegensätze, die sich in kräftigem Spiel und Gegenspiel, im Aufeinanderprallen von Wille und Wille offenbaren. Nur zweimal kommt es zu einem kurzdauernden Zusammenstoß, einmal bei dem Vorschlag Rösselmanns: „Trennt euch vom Reich, erkennet Östreichs Hoheit“, das andere Mal bei der Beratung über den Zeitpunkt der allgemeinen Erhebung. In dem ersten der beiden Fälle handelt es sich noch dazu nicht einmal um eine ernstzunehmende Kollision, da Rösselmanns Vorschlag keineswegs Ausdruck seiner politischen Gesinnung, sondern nur eine Versuchung ist. Die Gesinnungen der Männer, die auf dem Rütli sich versammelt haben, sind von Haus aus so einhellig, daß es zu nichts anderem als einem großen harmonischen Vollklang kommen kann. Auf das epische Element unserer Szene ist schon früher hingedeutet worden; zu den dort genannten epischen Bestandteilen ist noch der Bericht Melchthals im Eingange der Szene hinzuzunehmen. Dieser Bericht dient der Exposition; die anderen epischen Stücke sind Vehikel der dramatischen Bewegung: Stauffachers Erzählung von der Einwanderung des Volkes soll den Entschluß der Verschworenen, ein einzig Volk von Brüdern sein zu wollen, fördern; der Rückblick auf die Geschichte der schweizerischen Freiheit hat den Zweck, die Landleute zur Wiederherstellung dieser Freiheit zu erregen; Konrad Hunns Erzählung endlich soll den Weg friedlicher Verhandlungen mit dem Kaiser als unmöglich erweisen und damit zum Entschlusse der Selbsthilfe treiben. Dem ersten dieser drei Stücke muß indes der Vorwurf einer der gesamten Situation kaum angemessenen Breite gemacht werden.

Die Gliederung der Szene. Der Eingang der Szene reicht bis zu dem Eintritt der Urner. Mit Rösselmanns Worten: „Hört, was mir Gott ins Herz giebt, Eidgenossen!“ beginnt die eigentliche Handlung, als deren erster Teil die Konstituierung der Versammlung sich leicht abgliedern läßt. Es folgen nun die Verhandlungen, deren Abschluß der feierliche Eidschwur bildet. Den Schluß der eigentlichen Handlung bilden die verabschiedenden Worte Stauffachers. Es entsprechen einander das Auftreten und das Abgehn der Eidgenossen; doch hat Schiller jenes dramatisch ausgestaltet, während letzteres still vor sich geht. Der Konstituierung der Versammlung steht die Verabschiedung gegenüber. Den breiten Mittelraum nehmen die eigentlichen Verhandlungen ein. Deutlich ist bei diesen Verhandlungen eine Dreiteilung zu erkennen. Als eine Art Leitwort könnte man über diese drei Teile die drei Teile der von Rösselmann gesprochenen Schwurformel setzen. Das Leitwort

des ersten Teiles würde also lauten: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr"; in diesem Teile erhebt Stauffacher die Eidgenossen zu dem Bewußtsein, daß sie ein Volk sind. Den Schluß dieses Teils bilden die Worte „aller": „Wir sind ein Volk, und einig wollen wir handeln." Breiter entfaltet und reich gegliedert ist der zweite Teil. Als Leitwort ist ihm vorzusetzen: „Wir wollen frei sein, wie die Väter waren, eher den Tod, als in der Knechtschaft leben." War das Thema des ersten Teils „Einheit", so ist das Thema des zweiten „Freiheit". Wiederum ist es Stauffacher, der die Geister auf einen Entschluß hinlenkt; das Ziel des leitenden Volksmannes ist die Bewahrung der Freiheit durch Waffengewalt. Sowohl Ziel als Mittel werden darauf Gegenstand der Verhandlung; zunächst das Ziel: Rösselmanns Rat, die Freiheit hinzugeben und Österreichs Hoheit anzuerkennen, erregt einen Sturm der Entrüstung und führt zu dem ersten Landesgesetz. Redings Worte: „Eidgenossen! Sind alle sanften Mittel auch versucht?" leiten alsdann auf die Verhandlung über das Mittel hin; die Erkenntnis, daß Selbsthilfe nötig sei, ist das Ergebnis des von Konrad Hunn gegebenen Berichts. Mit den Worten: „Nun gebt Rat, wie wir es klug zum frohen Ende leiten" ist dann Reding im Begriff, die Verhandlung über die Wege zu eröffnen, auf denen die Volkserhebung zu ihrem Ziele gelangen kann. Ehe indes in diese Verhandlung eingetreten wird, zieht noch Walther Fürst die scharfen Grenzen, innerhalb deren die Erhebung des Volkes geschehen soll; dieser Abschnitt der Verhandlungen steht also im engsten Zusammenhang mit dem zweiten Hauptteil: die Freiheit zu bewahren war beschlossen worden; Walther Fürst mahnt, daß man nicht mehr erreichen wolle. Die Notwendigkeit, Gewalt anzuwenden, war anerkannt worden; Walther Fürst dringt darauf, daß man, wenn es sein möge, kein Blut vergieße. — Dem dritten Teil kann, wenn man auf die innere Stimmung der Eidgenossen achtet, als Leitwort vorgesetzt werden: „Wir wollen trauen auf den höchsten Gott und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen." In diesem Teile stoßen die Interessen am schärfsten auf einander; auch kommt es nicht zu einem einstimmigen Beschluß; eine Minderheit von zwölf Stimmen muß den Mehrheitsbeschluß annehmen. Die Verpflichtung auf die gefaßten Beschlüsse durch feierlichen Schwur beendet die eigentlichen Verhandlungen; der Schwur faßt die Beschlüsse gleichsam noch einmal zusammen.[1]) Die Höhe der Verhandlungen liegt im mittleren

[1]) Nach Freytag verläuft die eigentliche Handlung fünfgeteilt. Es heißt bei ihm in der Technik des Dramas (S. 205 f.): „Erstens Einrichtung der Tagsatzung mit kurzen Reden und kräftiger Beteiligung der Nebenpersonen. Darauf Stauffachers großartige Darstellung vom Wesen und Zweck des Bündnisses. Nach diesem mächtigen Hervortreten des Einzelnen drittens bewegter Streit der Ansichten und Parteien über die Stellung des Bundes zum Kaiser, viertens hohe Steigerung der Gegensätze bis zum ausbrechenden Streit über die Mittel, sich von der Tyrannei der Vögte zu lösen, und Abstimmung über die Beschlüsse. Endlich fünftens der feierliche Eidschwur." — Der Hauptmangel dieser (mit großem Beifall aufge-

Teile, denn das Entscheidende ist der Entschluß des Volkes, frei sein zu wollen. —

Die handelnden Personen. Die Rütliszene gehört unter die sog. Ensembleszenen. Die Verschworenen können gelten für das ganze Volk. „Ist gleich die Zahl nicht voll, das Herz ist hier des ganzen Volks, die Besten sind zugegen." Eine Szene dieser Art war nötig, weil nur so die „Volkshandlung" sich als eine Handlung des Volkes charakterisieren ließ. Die Auswahl der Persönlichkeiten („das Herz", „die Besten") verbürgt, daß die große nationale Idee auch die Massen in Bewegung setzen wird. — Auch darin ist der Charakter der Volkshandlung gewahrt, daß von den auftretenden Personen keine im strengen Sinne die Hauptperson oder der Held ist. Allerdings hat der Dichter, wie der Plastiker im Relief, verschiedene Grade von Erhebung anwendet, die einzelnen Personen in sehr verschiedener Weise heraustreten lassen. Zwischen den nicht einmal mit Namen genannten, von der Fläche sich kaum abhebenden Gestalten der Landleute bis zu der alle anderen an Bedeutung überragenden, fast völlig abgelösten Gestalt Stauffachers giebt es mehrere Zwischengrade der „Ausladung." — Eine Gliederung der versammelten Dreiunddreißig ist durch ihre Zugehörigkeit zu den drei Urkantonen gegeben; nicht die ungegliederte Einheit eines Haufens stellt sich dar, sondern die gegliederte Einheit eines aus drei Stämmen bestehenden Volkes. Die Anordnung aber, in der diese Einheit erscheint, ist die der „belebten Symmetrie": durch den freien Willen der Versammelten wird Schwyz die Führung im Rate zu teil, so daß es im Ringe der Landsgemeinde die Mitte einnimmt, während sich Uri rechts und Unterwalden links stellt. — Innerhalb der drei Einzelgruppen treten jedesmal zwei Persönlichkeiten bedeutender hervor: Stauffacher und Reding, Walther Fürst und Rösselmann, Melchthal und Meier von Sarnen.

In der Gruppe der Schwyzer ist außerdem noch Auf der Mauer, in der der Unterwaldener Winkelried herauszuheben; auffällig ist, daß Baumgarten so stark zurücktritt. Am meisten in den Hintergrund geschoben sind die Nebenfiguren in der Urner Gruppe. Für den Gang der Verhandlungen sind in den drei Gruppen von besonderer Wichtigkeit Stauffacher, Rösselmann und Meier von Sarnen; von den Triumvirn treten also Walther Fürst und Melchthal hinter einer andern Persönlichkeit aus ihrer Gruppe zurück; dieser wegen seiner Jugend, jener, um (wie es scheint) dem Vertreter der Geistlichkeit Platz zu machen. — Das geistige Haupt der Versammlung ist Stauffacher[1]). —

---

nommenen) Gliederung ist die Verkennung der oben nachgewiesenen Dreiteilung; damit hängt zusammen das unrichtige Ansetzen der Einschnitte, d. h. das Zusammenfassen der Ausführungen Stauffachers über die Einheit und über die Freiheit des Volkes und die Verselbständigung des Streites über die Stellung zum Kaiser.

[1]) Über die Namen der von den Triumvirn zum Rütli gebrachten Verschworenen ist folgendes ermittelt worden: Konrad Hunn wird von Müller (I, 516) unter dem Jahre 1282 erwähnt; die Schwyzer verkauften ihm, als er in des

Der Eingang. Der Dichter führt nicht in die bereits tagende Versammlung; er läßt die Vertreter der drei Lande gesondert erscheinen und gewinnt dadurch den großen Vorteil, uns einmal mit den drei Gruppen, sodann mit der Mehrzahl der in der Haupthandlung hervortretenden Persönlichkeiten bereits vorher bekannt zu machen. Am wenigsten war ein solches Bekanntmachen bei der Gruppe der Urner erforderlich, da die Zahl der stummen Personen in dieser Gruppe acht beträgt, von denen man obenein Kuoni, Werni und Ruodi bereits kennt; die beiden bisher unbekannten redenden Personen, den Pfarrer und den Sigrist, lernt der Zuschauer kennen, noch ehe sie auf dem Schauplatz angelangt sind. — Eine Einschaltung mit epischem Charakter, der Exposition dienend, ist der lange Bericht Melchthals.

Auch in der Dekoration hat der Tell eine „Herrlichkeit für die Sinne"; das gilt besonders von der Dekoration der Rütliszene. Das Landschaftsbild, das sich dem Auge entrollt, ist dem in der 1. Szene des I. Aufzugs sehr ähnlich; nur die über den beiden Bildern liegende Stimmung ist wesentlich verschieden. Die Landschaft in unserer Szene empfängt ihren Stimmungscharakter durch die Beleuchtung. Die Grundstimmung ist ernste, feierliche Erhabenheit, hervorgerufen durch die über die Landschaft ausgebreitete Nacht, die Stille und Ruhe ringsumher,

---

Vaterlandes Dienst grau geworden war, ein Gut, welches viele hundert Gulden wert war, für zehn Pfund, damit er hieraus ihr dankbares Gemüt erkenne. Itel Reding: Unter den Geschlechtern, die durch lange Zeiträume hindurch die Tugenden der Ahnen bewahrten, nennt Müller (I, 604) die Nachkommen Rudolf Redings von Biberek, durch dessen Rat die Schlacht bei Morgarten gewonnen wurde; den Vornamen Itel gab Schiller seinem Reding nach einem von Müller mit sichtbarer Vorliebe charakterisierten Itel Reding, der im Anfang des XV. Jahrhunderts Landammann von Schwyz war. Die Namen Hans auf der Mauer, Jörg im Hofe, Ulrich der Schmied, Jost von Weiler stammen mit unwesentlichen Veränderungen aus dem von den Schwyzern ausgestellten Kaufbriefe für Konrad Hunn, in dem nach Tschudi u. a. „Ulrich der Schmid, Heinrich Ulrich von Wyler, Johans im Hofe, Johans uff der Mura" als Zeugen genannt werden. — In der Gruppe der Urner sind die Namen Rösselmann und Petermann echt schweizerisch; doch hat der Dichter durch die Wahl dieser Namen nicht an bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten oder Geschlechter erinnern wollen. Unter den in der Schlacht bei Sempach Gefallenen, unter denen sich auch Winkelried und Rudolf der Harras befanden, nennt Müller einen tapfern Schultheiß Petermann von Gundolfingen (II, 443 f.). — Die Namen Meier von Sarnen und Struth von Winkelried wählte Schiller nach Tschudi, der unter den Edelknechten in Unterwalden die von Rudenz, von Hunwil, die Meiern von Sachslen, Meiern von Sarnen, Meiern von Stans, . . . von Winckelriet, . . . von Wolfenschießen nennt (oben S. 326). Den Vornamen Winkelrieds wählte Schiller nach dem V. 117 fg. genannten Struthahn Winkelried. Der Name Klaus von der Flüe erinnert an „jene uralte vornehme Unterwaldische Familie von Flüe, „aus welcher gewesen der ehrliche, und vor vielen anderen Heilige, Bruder Claus", den Scheuchzer Hist. nat. I, S. 104 erwähnt. Unter den Zeugen in dem Kaufbriefe für Konrad Hunn fand Schiller unter den Zeugen einen Ulrich am Berge und einen Burkhart von Ybach; den Namen Burkhart am Bühel wählte Schiller zu Ehren eines Am Bühl, dessen Nationalschauspiel Wilhelm Tell ihm bekannt geworden war. Der Name „Arnold von Sewa" endlich stammt wieder aus dem Kaufbriefe.

die Weite der Perspektive auf die fernen Gletscher. Man hat das Gefühl des Geheimnisvollen, aber nicht das Gefühl des Unheimlichen; das Gefühl des Grauens läßt die ruhige Klarheit des Mondes nicht aufkommen. So harmoniert die Stimmung der Landschaft mit der Stimmung, wie sie durch die nachfolgenden Verhandlungen erweckt wird. Der doppelte Mondregenbogen, das seltsam wunderbare Zeichen, ist jedenfalls nicht eine vom Dichter angebrachte Kuriosität, sondern ein symbolischer Hinweis auf die eigenartigen Vorgänge der Nacht; es ist, als zeichne die Natur die Nacht, aus deren Schoße so Wunderbares hervorgehen soll, durch ein Zeichen am Himmel aus.

Das Gespräch der Unterwaldner, die unter Führung des jugendlich raschen Melchthal die ersten am Platze sind, orientiert in zwangloser Weise über Ort und Zeit der Handlung; die Entdeckung des Mondregenbogens bildet ein erregendes Moment im Gange des Gesprächs. Die Art, wie Schiller die Meldung von der Ankunft der Schwyzer ermöglicht, ist technisch meisterhaft. — Die Worte: „Die Urner sind es, die am längsten säumen", hat der Dichter gewiß nicht ohne Grund dem erregbaren Meier von Sarnen in den Mund gelegt.

Der Bericht Melchthals steigert den Eindruck, den die Verhandlungen auf dem Rütli machen: man erfährt durch ihn, daß hinter den elf Männern aus Unterwalden das ganze Volk von Unterwalden steht, daß man in diesem Kanton bereit ist, der Führung Stauffachers und Walther Fürsts zu folgen. Was man von Unterwalden weiß, schließt man von den Heimatskantonen dieser beiden Männer.

Melchthals Erzählung enthält eine Fülle des Charakterisierenden: charakterisiert wird vor allem Melchthal selbst, aber auch das Schweizer Volk; dieses seiner immergleichen Gesinnung und seiner gegenwärtigen Stimmung nach. „Großes habt Ihr in kurzer Frist geleistet," so urteilt Stauffacher mit Recht über Melchthals Werk. In Melchthals Thun erscheint der feurige Thatendrang und der kühne Wagemut des Jünglings verbunden mit der Ausdauer und der Selbstbeherrschung des Mannes. Im Zusammensein mit seinem Vater und mit dem Vogte bekundet er, daß er Herr seines Herzens ist und daß weder Liebe noch Haß ihn vergewaltigen können. — Das Schweizer Volk, wie es uns in Melchthals Schilderung entgegentritt, erscheint als Volk von tiefkonservativer Gesinnung; was die Ahnen waren, das sind die Enkel; die Sitte hat die Unveränderlichkeit der Naturerscheinungen des Landes. Die Neuerungen der Vögte stoßen hier auf den festen Willen, zu halten, was man hat; das Antasten der ererbten Rechte erzeugt Entrüstung, die Entrüstung ist bereit, sich in die That der Abwehr umzusetzen.

Die kleine Szene vor der Ankunft der Urner ist nicht ohne Bedeutung; nicht nur, daß man Meier von Sarnen, Winkelried und Reding mit Namen kennen lernt; man erfährt auch die einigende Kraft der Volksbewegung: Leibeigene und Freie, sonst durch eine soziale Kluft

geschieden, ebenso Part und Widerpart vor Gericht, sonst durch privaten Streit getrennt, erscheinen verbündet. —

Die Konstituierung einer Landsgemeinde ist ein glücklicher Gedanke des Dichters; sie ist nicht eine äußere Formalität, sondern eine aus der Natur der Versammlung von selbst hervorgehende, notwendige Form. Die hier versammelt sind, dürfen sich als Vertreter des ganzen Volkes ansehn, darum haben sie das Recht, unter den Rechtsformen zu tagen, unter denen die Volksgemeinde zu tagen pflegt; und was sie suchen, ist ihr gutes Recht; darum steht ihnen zu, der Formen sich zu bedienen, unter denen man das Recht zu suchen pflegte. Diese Formen verbürgen nicht nur einen äußerlich geordneten Verlauf der Versammlung; sie sind vor allem Bürgschaft dafür, daß es Rechtsboden ist, auf dem die Versammlung stehen will.

Die Landsgemeinde ist die Form, unter der sonst das einzelne „Volk“, d. h. der einzelne Kanton, zu tagen pflegt; sie wird hier die Form, welche die „drei Völker“ zu gemeinsamer Beratung vereinigt. Die Bestimmtheit, mit der Unterwalden zurücktritt, und „der edle Wettstreit“ zwischen Uri und Schwyz lassen von vornherein erwarten, daß die Dreiheit in die Einheit aufgehoben ist.

Die eigentlichen Verhandlungen. 1) Das, was die Vertreter der drei Völker vereint, ist das allen gemeinsame Ziel; doch diese Einheit hat auch einen Naturgrund, denn die drei Völker sind durch ihren Ursprung bereits ein Volk. Damit die Versammelten sich mit dem Bewußtsein durchdringen, daß sie ein Volk sind, erzählt Stauffacher von der Einwanderung der Schwyzer Männer; es sind, das zeigt seine Erzählung, Stammes- und Blutsverwandte, die sich versammelt haben. Es ist etwas Großes um die Erkenntnis: „Wir sind ein Volk“, denn sie verleiht dem Entschluß: „Einig wollen wir handeln“ seine Festigkeit; es hieße gegen die Natur handeln, wenn die Blutsverwandten zur Abwehr der Gefahr sich nicht verbrüdern wollten.

2) Das Ziel, auf das Stauffacher die Versammlung hinlenken will, ist der Entschluß, das verhaßte Joch der Knechtschaft abzuwerfen. Dieser Entschluß aber entsprang am leichtesten aus dem Gefühl der Schmach, sich von einem fremden Knecht unterjocht und gemißhandelt zu sehn; das Gefühl der Schmach aber mußte sich um so intensiver entwickeln, je mehr die Freiheit des Volkes als ein bislang nicht angetastetes und unbestreitbares nationales Gut erschien. Den Beweis, daß dem Volke das Recht auf Freiheit zusteht, führt Stauffacher aus der Geschichte; die Geschichte zeigt keine Spur von Knechtschaft des Schweizer Volkes, denn das Verhältnis der Schweizer zum Kaiser ist ein von Freien freiwillig eingegangener, auf Leistung und Gegenleistung beruhender, die gegenseitigen Pflichten und Rechte bestimmt normierender Vertrag. Dafür aber, daß die Vorfahren eine Vergewaltigung nicht duldeten, gab gleichfalls die Geschichte einen Beleg: als der Kaiser einst zu gunsten des Klosters Einsiedeln das Recht bog, wiesen sie diese Vergewaltigung mit Entschieden-

heit ab, indem sie dem Kaiser den Gehorsam verweigerten, ja das Verhältnis zu ihm und dem Reiche aufhoben. In geschickter, rhetorisch-wirksamer Wendung benutzt Stauffacher diese Erzählung, um das Gefühl der Schmach, sich von den Landvögten unterjocht zu sehn, in aller Stärke zu erregen: wenn die Vorfahren von dem mächtigen Kaiser einen Eingriff in ihr Recht nicht duldeten, wie durften dann ihre Nachkommen die Unterjochung durch den fremden Knecht über sich ergehn zu lassen![1]) Dazu kommt noch ein erschwerender Umstand. Die Vögte vergewaltigen die freien Schweizer auf ihrer eigenen Erde, d. h. in dem Lande, auf das sie sich durch schöpferische Kulturarbeit ein ausschließliches Eigentums- und Verfügungsrecht erworben haben, in dem sie mithin den Eindringling, den fremden Herrenknecht, nicht zu dulden brauchen. — Durch das, was Stauffacher bisher geredet hat, ist (mit Goethe zu sprechen) das sittlich Leidenschaftliche in den Seelen der Hörer zur inneren Gärung gebracht; aus dieser Erregung soll nun nach dem Willen des Redenden der Entschluß herausgeboren werden, das Joch der Knechtschaft abzuwerfen, d. h. zum Schwerte zu greifen. Die Lage der Dinge ist diese: Die Vögte lassen Gewalt für Recht gehn und treten die Rechte des Volkes mit Füßen; was soll nun das Volk thun? Soll es schweigend leiden, oder soll es der Gewalt mit Gewalt begegnen? Damit die Landsgemeinde sich für die Anwendung von Gewalt entscheidet, sucht sie Stauffacher von dem Recht des Widerstandes zu überzeugen. Dies Recht fließt aus dem Notstand, der durch die Rechtswidrigkeiten der Vögte herbeigeführt ist; durch den Bruch des Rechts haben die Vögte gleichsam den Zustand der Rechtsherrschaft zerstört und den alten „Urstand der Natur" wieder heraufbeschworen, in dem der Einzelne, auf eigene Kraft und Hilfe angewiesen, zur Selbsthilfe greift. —

Der Rat Rösselmanns ist Gegenstand eines erregten Meinungsaustausches unter den Auslegern geworden. Die eine Anschauungsweise vertritt Düntzer. Nach Düntzer ist es dem Pfarrer völliger Ernst mit seinem Vorschlag; ein ernstgemeinter Antrag auf Anschluß an Österreich steht aber, so urteilt Düntzer weiter, in einem unausgleichbaren Gegensatz mit Rösselmanns Zugehörigkeit zum Bunde. Wenn der Pfarrer später mit für das Gesetz stimmt, so zieht er sich nach Düntzers Worten damit sehr schlecht heraus. Das Schlußurteil dieses Auslegers aber lautet dahin, daß die ganze Stelle ein späterer Zusatz ist, der dem Charakter Rösselmanns, wie er sonst vom Dichter dargestellt wird, widerspricht. Die andere Anschauungsweise, welche dem Charakter Rösselmanns die Einheit retten will, faßt den Antrag nur als scheinbar ernstgemeint; der Zweck des so verstandenen Vorschlags aber wird teils dahin bestimmt, daß Rösselman durch denselben das spätere „Gesetz" habe hervorrufen wollen, teils dahin, daß er, ehe eine gewaltthätige Abschüttelung des Jochs beschlossen wurde, habe feststellen wollen, ob alle dem Anschluß

[1]) Daß hinter den Vögten der König steht, übersieht Stauffacher.

an Österreich widerstrebten (s. Bellermann S. 485 f.). — Von vornherein wird man sich nur im äußersten Notfalle dazu entscheiden, dem Dichter in der Charakteristik einer seiner Personen einen so groben Widerspruch mit sich selbst aufzubürden. Die Annahme Düntzers ist m. E. darum unhaltbar, weil Rösselmann in Übereistimmung mit seiner sonstigen Gesinnung für „das erste Landesgesetz" stimmt, und weil seine Worte: „Jetzt seid ihr frei" u. s. w. auf den Unbeeinflußten den Eindruck machen müssen, als habe der Pfarrer nicht eine Erklärung zu gunsten, sondern gegen Österreich herausgefordert. Durch seinen Vorschlag will der Pfarrer die Eidgenossen zu der festen Willenserklärung bringen, daß sie frei bleiben wollen. Man könnte meinen, eine solche Willenserklärung sei überflüssig, da ja das bloße Erscheinen auf dem Rütli für die freiheitliche Gesinnung der Versammelten bürge; indes darf man eins nicht verkennen: es kostete den Schweizern ein Wort, und statt des zornigen Kaisers, der sie bedrückte, hatten sie einen gnädigen Kaiser; angesichts dieser versucherischen Lage mochte es immerhin gut sein, wenn jeder Gedanke an Ergebung von vornherein unterdrückt wurde. Erscheint sonach der Zweck Rösselmanns gerechtfertigt, so muß das Mittel, mit dem ihn Schiller diesen Zweck erreichen läßt, entschieden gemißbilligt werden. Der Vorschlag des Pfarrers zog auf ihn den Verdacht verräterischer, landesfeindlicher Gesinnung („Das rät uns ein Verräter, ein Feind des Landes"); diesen Verdacht aber mußte er gleicherweise aus sittlichen wie aus politischen Rücksichten vermeiden: einmal hatte er in seiner Eigenschaft als „frommer Diener Gottes" in ganz besonderem Maße die Pflicht vollkommener Wahrhaftigkeit in seiner Selbstdarstellung; sodann mußte er sich auch sagen, daß ihn sein Vorschlag für alle Zeit verdächtig machen und so seine politische Thätigkeit schwer schädigen konnte. Der Dichter hat offenbar diese Bedenken nicht erwogen, denn keiner von den Männern, die eben noch sehr erregt über den Vorschlag des Pfarrers sind, nimmt Anstoß daran, wenn Rösselmann (ohne vorher eine Aufklärung über den Sinn seines Antrags gegeben zu haben) für das „Gesetz" stimmt; wer aber bürgte den Eidgenossen dafür, daß der Pfarrer sich nicht mit seiner Abstimmung und seinen Worten nur „herauszog".

Stauffacher hatte in seiner großen Rede nicht nur das Ziel der Volksbewegung vorgezeichnet, sondern auch den Weg zum Ziele; es war der Weg der Gewalt. Vor einer gewaltsamen Erhebung aber wird sich ein Volk um so mehr scheuen, je mehr es gewöhnt ist, sein Recht auf dem Wege des Rechts zu finden; das letzte Mittel, die Selbsthilfe, wird es erst dann mit gutem Gewissen wählen, wenn der Rechtsweg als unbetretbar erscheint. Dieser Scheu des Volkes verleiht Reding Worte. Stauffacher aber beweist durch die Erzählung Konrad Hunns, daß Selbsthilfe das Notwendige, weil das allein Mögliche ist. Wohl hat Hunn auf seine Bitte keine geradezu abschlägliche Antwort erhalten; aber die Antwort ist doch derart, daß sie den Verdacht, der König wolle den Freiheitsbrief nicht bestätigen, aufdrängt, zumal da die Behandlung seines

Brudersohnes zeigt, wie wenig von ihm, der ein Hort des Rechts sein sollte, Recht und Gerechtigkeit zu erwarten ist. — Durch Walther Fürst setzt sich die Volkserhebung selbst genaue Grenzen; sie gewinnt von innen heraus feste Schranken. Wenn das Volk sich so zu mäßigen versteht, wie es Walther Fürst verlangt, so wird es ein erhabenes Schauspiel bieten; das Schauspiel eines Volkes, das seiner Herr ist, das nicht aus Ohnmacht oder infolge stärkeren Gegendrucks, sondern in freier, von unzerstörbarem Rechts- und Pflichtgefühl und von weise berechnender Staatsklugheit geleiteter Selbstbestimmung sich Grenzen setzt. Die Erhebung eines solchen Volks aber wird sich scharf von jeder Revolution unterscheiden, deren Ziel Umsturz, nicht Wiederherstellung des Alten ist und die in der Verwertung ihrer Mittel durch unbesonnene Leidenschaft bestimmt wird.

3. Bei der Beratung über den Befreiungsplan stellt sich die Lage Unterwaldens wesentlich anders dar, als die der beiden anderen Kantone, weil in Unterwalden Roßberg und Sarnen dem Landesfeinde Schutz gewähren, während in Uri die Zwingburg erst der Vollendung entgegengeht, Schwyz aber überhaupt von keiner Burg bedroht ist. Der Gegensatz der Interessen führt zu einer erregten Verhandlung, in der die Vertreter von Uri und Schwyz wegen der zweifachen Gefahr des Zögerns auf sofortiges Losschlagen dringen, während der Vertreter Unterwaldens vor der allgemeinen Schwerterhebung erst die beiden Burgen erobert wissen will. Die Erregtheit der Gemüter beweisen die Anklagen auf Selbstsucht, Ungerechtigkeit und Vergewaltigung. Die Einsicht in die schwierige Lage Unterwaldens und die verständigen Vorschläge Winkelrieds und Melchthals gewinnen der Ansicht der Unterwaldener noch neun Stimmen, so daß der Vorschlag, die Erhebung zu verschieben, ein Mehr von zwanzig gegen zwölf Stimmen erhält.

In dem nun folgenden Teile der Beratungen hat die Auslegung eine „Lücke" festgestellt, welche die auf dem Rütli getroffenen Verabredungen als unzulänglich erscheinen läßt. Bei den Abmachungen werde, so sagt man, eigentlich nur für Unterwalden gesorgt, während man in Bezug auf Geßler, den Landvogt von Uri und Schwyz, mit dem Stauffacher schweren Stand fürchte, nichts beschließe. Nach Hoffmeister hat Schiller diese Lücke absichtlich gelassen um höherer Interessen willen, während andere Ausleger, wie Düntzer, in dieser Lücke nichts weiter als eine Schwäche der Dichtung sehen. Nach Hoffmeister führt tiefere Erkenntnis der „Physiologie des Schauspiels" zu der Ansicht, daß der Dichter die Lücke des Tschudischen Berichts als eine Lücke in der Beratung hat stehn lassen, um in dieselbe die imposante Figur Tells selbständig einzuführen. Die Landleute beschlössen Unzulängliches und Unwirksames, damit Tell allein das ausführte, worüber der ganze Bund ratlos wäre; diese Ratlosigkeit mache den Tell zum unersetzlichen Helden (S. 170 f.). Diese schon durch ihre Künstlichkeit verdächtige Ansicht scheitert daran, daß die Behandlung der Geßlerfrage alles andere als „Ratlosigkeit" verrät; die Art, wie Reding, ohne Widerspruch zu erfahren, die Frage

behandelt, ist eher geeignet, die Wegräumung Geßlers als eine nicht eben bedeutende That erscheinen zu lassen. Düntzer, der in der „Lücke“ eine Schwäche der Dichtung sieht, spricht von einer „unglaublichen Sorglosigkeit des Rütlibundes in Bezug auf Geßler“; wenn Geßler so gefährlich sei, so habe man seinetwegen auch besondere Vorsorge treffen müssen. — Eine genaue Prüfung des Zusammenhangs ergiebt folgendes: Walther Fürst, der bei der Vertreibung der Vögte Blutvergießen vermeiden will, glaubt, die Vögte würden, wenn sie das Volk in Waffen sähen, es nicht zum Kampfe kommen lassen und gern mit freiem Geleit das Land verlassen. Dieser allzu optimistischen Auffassung tritt Stauffacher entgegen; nicht als ob er (und das ist für die ganze Frage das entscheidende Moment) fürchtete, Geßler könne sich gegen das bewaffnete Volk im Lande halten; er behauptet nur, daß es schwer und fast gefährlich sei, den furchtbaren Feind zu schonen; schwer, weil es nach seiner Meinung zu einem blutigen Zusammenstoß kommen mußte, gefährlich, weil Geßler auch außerhalb des Landes eine Gefahr für dasselbe blieb. In diesem Zusammenhange kann der Antrag Baumgartens: „Wo's halsgefährlich ist, da stellt mich hin!“ nur den Sinn haben, daß Baumgarten das gefährliche Wagnis auf sich nehmen will, sich Geßlers zu bemächtigen und ihn so zum Verlassen des Landes zu zwingen. Mit den Worten: „Die Zeit bringt Rat. Erwartet's in Geduld! Man muß dem Augenblick auch was vertrauen“ schneidet der Ammann die weitere Behandlung der Geßlerfrage ab. Man hat das Verfahren Redings leichtsinnig genannt; diese Bezeichnung wäre berechtigt, wenn es sich (wie vielfach angenommen wird) um eine ernste Gefährdung des Befreiungswerks durch Geßler und nicht bloß darum handelte, ob es gelingen werde, sich Geßlers zu entledigen, ohne ihn zu töten; es kommt hinzu, daß eine Beratung darüber, wie man sich Geßlers bemächtigte, kaum zu einem Ziele führen konnte, da man die Umstände nicht vorauszusehen vermochte, unter denen der Zusammenstoß mit Geßler erfolgen würde. Voraussetzung bei der ganzen Verhandlung ist, daß einerseits die „Herrenburg“ in Altorf dem Landvogt keinen Stützpunkt bietet, und daß anderseits Zwing-uri noch nicht vollendet sein wird; gern sähe man diese beiden Thatsachen ausdrücklich hervorgehoben[1]).

Den feierlichen Abschluß der Verhandlungen bildet der Schwur des Bundeseides; die Erhabenheit der Situation und die Erhabenheit der Handlung vereinigen sich zu einem erhabenen Gesamteindruck. Schillers Satz, daß nichts so unwürdig ist, als Gewalt zu leiden, gilt nicht nur vom Einzelmenschen, sondern auch von den Völkern. Das Schweizervolk hat bislang Gewalt von den Vögten erlitten und einen Zustand ertragen,

---

[1]) Überhaupt läßt unser Abschnitt die letzte Hand vermissen; z. B. ist die Verwendung der beiden Worte „gefährlich“ und „halsgefährlich“ in zwei aufeinander folgenden Versen, aber in verschiedenem Zusammenhang störend; ebenso ist der Zusammenhang zwischen dem Verse: „Mein Ehr' hab' ich beschützt, mein Herz befriedigt“ und dem Vorhergehenden nur zu erraten.

der seiner unwürdig war; jetzt stellt es durch einen erhabenen Willensakt seine Würde wieder her. Gegen allen Zwang der Vögte erhebt es sich mit dem dreimaligen: „Wir wollen." Ein Volk, welches will — das ist das Schauspiel, dessen Zuschauer wir sind. Von nun an haben wir es mit einem Volke zu thun, das sich zur sittlichen Einheit eines Brudervolkes, zur nationalen Freiheit und zu demütigem Gottvertrauen selbst bestimmt hat.

Die Auflösung der Versammlung geschieht durch Stauffacher. Bedeutsam ist die Forderung, die er um der gemeinen Sache willen an den Einzelnen stellt: „Was noch bis dahin muß erduldet werden, erduldet's!" u. s. w. Hinfort darf es nur gemeinsames Handeln geben, Selbsthilfe in eigener Sache ist eine Schädigung der Interessen der Gesamtheit. Es wird sich zeigen, daß die Selbsthilfe Tells eines der Häupter der Verschwörung zu einem Handeln fortreißt, das dieser Forderung Stauffachers zuwiderläuft.

Einzelnes. Den doppelten Mondregenbogen fand Schiller in Scheuchzers Naturgeschichte (I, S. 253); hier heißt es: „Das andere merckwürdige Beyspiel (eines Mondregenbogens), ja ein Exempel ohne Exempel, ist den 31. Oktober (1705) von $7^1/_2$ bis nach 9 Uhr von einem vornehmen Freund und dessen Reißgefehrten, wie auch den Einwohnern des Lands Schweitz gegen Unterwalden über den IV. Wald-Städten See, mit Erstaunung stehend, gesehen worden, nemlich ein herrlich-schöner, mit allen erforderlichen Farben ausgezierter Regenbogen, und zwar, welches bisher in keinen Historien gefunden, über den vornehmsten, Iridem primariam, noch ein anderer, secundaria, wiewol der nicht die völlige Rundung hatte, wie der erste, auch gar bleich von Farben gewesen." „Zu fortwährender Gedächtniß dieser seltsamen Natur-Geschicht" hat Scheuchzer seinem Werk ein Landschaftsbild beigegeben, auf dem sich ein doppelter Mondregenbogen über den Vierwaldstätter See ausspannt. Durch dieses Bild wurde Schiller jedenfalls auf die Erscheinung aufmerksam. — „Durch der Surennen furchtbares Gebirg" u. s. w. Der Isisrezensent, der, nebenbei bemerkt, auch auf die falsche Betonung von Surennen bei Schiller hinweist[1]), meint, Schiller binde den ehrlichen Leuten im Rütli mit dieser Schilderung ein Märchen auf, denn von Attinghausen hinauf durchs Waldnachter Thal bis auf den Gipfel der Surennen-Alpen sei kein „weitverbreitet ödes Eisfeld" zu passieren. Schiller folgt indes hier Fäsi (2, 342 fg.). Nach Fäsi grenzt das Engelberger Thal „an den Canton Uri, da die hohen Surennen-Alpen die Scheidung machen". Später heißt es: „Wenn man von der Urner- oder Unterwaldner Seite in das Engelberger-Thal reisen will, ist man zuvor erst 2 Stunden stark Bergan zu steigen gemüssiget. In den Klüften der Berge findet man Gletscher, Eis-Thäler und Eis-Felder". Späterhin spricht Fäsi noch von einem „wilden, gräßlichen" Eisthale, das sich gegen Morgen an das Engelberger Thal zieht. — „Wolken selbst und Winde den gleichen Strich unwandelbar befolgen." Schiller benutzt hier eine Notiz Scheuchzers (I, 54), der von zwei Orten in der Schweiz spricht, „da man

[1]) Es ist zu betonen Súrennen.

sich ordinaire auf den Wind zu verlassen hat, und gewiß vorsagen kan, welcher Morgen, ja bald das gantze Jahr hindurch, zu der oder dieser Tages-Zeit wehen werde." — „So hat die alte Sitte hier vom Ahn" u. s. w. Müller (I, 604) schreibt vom Schweizervolke: „Es hat gewisse althergebrachte eingepflanzte Grundsätze; wenn Fremde dawider unauflösliche Einwürfe machen, so werden sie selber verdächtig und befestigen die Lehren der Väter. Alles neue ist verhaßt, weil in dem einförmigen Gang des Lebens der Hirten jeder Tag demselben des vorigen und folgenden Jahres gleich ist." — „Ein Winkelried war's, der den Drachen schlug." Die Quelle Schillers ist Tschudi (I, 146); von dem Tode Winkelrieds erzählt der Chronist: „Do rann Im das Blut oder vergifft Schweiß vom Tracken von sinem Swwert herab an sin bloßen Lib, daß der redlich Mann in wenig Tagen danach ouch mußt sterben." — „Die wohnen hinterm Wald, sind Klosterleute von Engelberg." Die Benediktiner Abtei Engelberg ist im Anfang des 12. Jahrhunderts gestiftet worden; das ganze Engelberger Thal steht unter der Herrschaft der Abtei (Fäsi II, 341 fg.). — „Hört das Horn von Uri." Über das Horn von Uri meldet Stumpff: „In Kriegen fürend sy ein großes Horn mit, blaasend das zu einem zeichen als ein Trummet. Ein sonderlicher landmann zu diesem Dinst und Hornblaasen bestellt, wird denn genennt der Stier von Uri." An den Schauspieler Schwarz schreibt Schiller, der Stier von Uri sei auf einer Seite gelb, auf der andern Seite schwarz. Diese Angabe stammt aus Fäsi II, 166 f.: „Die Mäntel und Röcke des Großweibels, der Reuter, Läufer und andrer Stands-Bedienten sind von gelber und schwarzer Farbe gerad hinunter, auf der rechten Seite gelb, auf der linken aber schwarz." — Seine Kenntnis der Landsgemeinde verdankt Schiller der „Schilderung der Gebirgsvölker der Schweitz" von Ebel. In seiner „Beschreibung der Landsgemeinde Inneroodens" (I, 90 fg.) teilt Ebel folgendes mit: Der Landammann, das Haupt des ganzen Volks präsidiert der Versammlung; er tritt auf ein hölzernes von der Erde um einige Fuß erhöhtes, kanzelartiges Gerüst, den „Stuhl"; an jeder Seite dieses Stuhls ist ein großes Schlachtschwert aufgepflanzt. Dem Landammann zur Seite stehen die Landweibel und der Landschreiber; vor letzterem liegt das große Landbuch, in das alle Entscheidungen der Landsgemeinde protokolliert werden. Die versammelten Landleute stehen vor dem Präsidentenstuhl in einem großen halbrunden Haufen und zwar so, daß die Glieder jeder Roode (Gemeinde) sich zusammenfinden.[1]) Nach einer Eröffnungsrede des Landammanns nimmt die ganze Versammlung den Hut ab und bittet um die Eingebungen des Himmels bei den zuführenden Verhandlungen. Das erste Geschäft, welches das Volk als Souverän vornimmt, ist die Wahl seines Hauptes. Der Landschreiber fragt dabei die einzelnen Landeshäupter, wen sie zu diesem Amte namsen. Bei der Versammlung, der Ebel selbst beiwohnte, nannten alle den Namen des abgetretenen Landammanns. Darauf rief der Landschreiber: „Wem wohlgefällt und gut gedünkt, daß N. N. auf das hürig Johr uwer regierender Landammann sy, der heb sin Hand uf." Augenblicklich

---

[1]) Von einer anderen Landsgemeinde, die im J. 1777 in Glarus abgehalten wurde, erzählt Ebel im 2. Bande S. 343 fg. Diese Versammlung fand auf einer Wiese statt, welche am Fuße hoher Felsen lag. Der Landammann stand, auf ein großes Schlachtschwert gestützt, fast in der Mitte des Volksrundes.

flogen alle Hände in die Höhe; der abgetretene Landamman wurde also einhellig in seinem Amte bestätigt. Über Annahme oder Ablehnung eines Antrags entscheidet die Stimmenmehrheit. Die Mehrheit der Stimmen erforschen heißt „das Mehr ergehen lassen“; die Handlung, durch die das Volk mittelst Aufheben der Hände seinen Willen zu erkennen giebt, heißt „mehren.“ Der Verlauf der von Ebel beschriebenen Versammlung war ein sehr stürmischer, so daß der Zuschauer jeden Augenblick erwartete, Faustschläge würden den Rednerworten Nachdruck geben. Am Schluß der Versammlung las der Landschreiber dem Landammann aus dem Landbuche den Eid vor, und dieser schwor gemeinschaftlich mit allen Landleuten, „des Landes Nutz und Ehr zu fördern, ... einen jeden zu richten nach den Rechten“ u. s. w. — An einer anderen Stelle seines Werkes, wo er von der den Appenzeller „Magisträten“ zustehenden Zwangsgewalt handelt, hebt Ebel als bemerkenswert hervor, daß die Beamten die Zwangsmittel nur in den Sitten des Volkes fänden. Wenn ein Landmann einem Befehle, Urteile oder Gebote nicht gehorche, so werde dasselbe zum dritten Male bei seinem Eide wiederholt, und wer dann nicht gehorche, werde ehr- und wehrlos, könne in Gefangenschaft geworfen und als ein Meineidiger von dem Kriminalgericht verurteilt werden. Die Worte: „Ich gebiete bei eurem Eide Friede“ hätten daher bei Zank und Streit die höchste Kraft. — „Kein eigner Mann kann Richter sein in Schwyz“. Müller (I, 399): „Über alles Volk erwählte die Gemeinde einen Landammann, einen Mann von freyer Geburt, von ehrlichem Namen und gutem Wolstand. Leibeigenen wurde diese Würde nicht gestattet, erstlich, wegen der Ehre der freyen Männer, zweitens, weil der Vorsteher eines Volkes keine Privatfurcht haben soll, endlich, damit nicht scheine, der, welcher einem eigenen Mann gehorche, müsse noch vielmehr seinem Herrn dienen.“ — „Und jedes Volk sich für sich selbst regiert.“ Nachdem neben den alten Orten Schwyz, Altorf und Stanz mehrere Dörfer entstanden waren, wurden nach Müllers Bericht (I, 401) die Thäler Schwyz, Uri und Unterwalden nach und nach in ihren Sachen von einander unabhängig; doch hielten sie gegen Ausländer so zusammen, daß die drei Völker wie eins angesehen wurden. — „So ist es wahr, wie's in den Ländern lautet“ u. s. w. Der Dichter benutzte für die Erzählung Stauffachers vor allem die Darstellung der Sage bei Müller (I, 392 fg.): „Es war ein altes Königreich im Lande gegen Mitternacht, im Lande der Friesen und Schweden; über dasselbe kam eine theure Zeit. In dieser Not versammelte sich die Gemeine; es wurde durch die meisten Stimmen beschlossen, daß der zehnde Mann das Land verlasse. Diesem Gesetz mußte jeder, den das Loos traf, gehorchen. So geschah der Auszug unserer Voraltern von dem Land in Mitternacht mit großem Wehklagen von allen ihren Verwandten und Freunden; wehklagend führten die Mütter ihre unmündigen Kinder. In drey Haufen unter drey Hauptleuten zogen unsere Väter, sechstausend streitbare Männer, große Leute gleich den Riesen, mit Weib und Kindern, Haab und Gut; und sie schwuren einander ewig nie zu verlassen. Sie wurden reich an fahrendem Gut, reich durch ihren sieghaften Arm, da sie am Rheinstrom den Grafen Peter von Franken schlugen, welcher ihren Zug wehren wollte. Sie baten zu Gott um ein Land wie das Land ihrer Altvordern, wo sie möchten ihr Vieh weiden im Frieden, ohne Kränkung von böser Gewalt; und Gott führte sie in die Gegend Brochenburg, daselbst bauten sie Schwyz. Das Volk mehrte sich; in dem Thal war nicht genug Raum; doch sie scheuten keinen schweren Tag, um den Wald auszuroden, und ein Theil der Menge zog in das Land gegen den schwarzen Berg (d. i.

der Brünig in Unterwalden) und bis in Weißland (d. i. das Oberhaslithal). Es ist noch in genugsamem Andenken in den Thälern des Oberlandes[1]) wie das Volk von Berg zu Berg, von Thal zu Thal, nach Frutigen, Obersibenthal, Sanen, Afflentsch und Jaun gezogen; jenseit Jaun wohnen andere Stämme." Das, was nach Müllers Meinung von dieser Sache als geschichtliche Wahrheit bestehn bleibt, ist die Thatsache, „daß von Schwyz durch das Gebürg bis in die Grafschaft Greyerz der ächte Stamm der Schweizer erkannt werden mag." Mit diesem Berichte Müllers verband Schiller einen Abschnitt aus Etterlins Kronika (S. 19): „Also zugent sy gegen hochen tütschen Landen zu, und kament in Gegne nit ferr von dem vinstren Walde, das man yetz nennet zu unser Frowen zu Einsidlen, da ließent sy sich nieder in einem Tal heißet Brunnen, da gar nützet was, anders dann ein hübsche Wilde, und was kein Wonung nynna daselbs umb, dann ein Hüßle, da einer inne saß, der des Fars wartet, denn es ist alwegen ein Stroß und ein Far daselbs gewesen, da wolltentz mornendes über See gefaren sin, und dannent hin über die Pirg und den Gothart gen Rom zu, also stünd in der Nacht ein grussamlicher ungehürer Wind uff, des gelichen vormalen nyemer gesechen worden was, umb des willen sie nit ab stat kommen möchtent. Do giengent sy in den Welden hin und har, besahent die Landschafft und fundent da hübsch Holtz, frisch gut Brunnen und ein tröugenlich Gelegenheit, die als si beducht, wann es erbuwen wer, irem Lande in Sweden nit unglich, und wurdent ye mit ein andren ze rat, daß sy daselbs wollten verharren." Die Verwertung dieses Etterlinschen Berichts muß als ein glücklicher Gedanke des Dichters bezeichnet werden, da die Ausmalung der Ankunft am See ganz in den Ton der „alten Lieder" paßt. — „Wo jetzt die Muotta zwischen Wiesen rinnt." Im Thale der Muotta, die sich bei Brunnen in den Vierwaldstättersee ergießt, stand eine uralte Kirche, zu der lange auch aus Uri und Unterwalden gewallfahrtet wurde (Müller I, 401). — „Es leben selbst in unsern Landesmarken der Sassen viel." Müller I, 398: „Bey den Schweizern wohnten viele eigene Leute, pflichtig mit Leib und Gut oder doch mit Güterzinsen an Fürsten und Könige, an die Grafen zu Rapperschwil, an die Stifter zu Lucern, in Einsideln . . ., an das Frauenmünster von Zürich, an andere geistliche und weltliche Herren". — „Wir haben stets die Freiheit uns bewahrt". Müller I, 398: „Ursprünglicher Unabhängigkeit rühmen sie sich in den Sagen, und es ist von den Kaisern urkundlich bekräftigt worden, dieses Volk habe den Schirm des Reichs aus freyem Willen gesucht und erworben." — „So steht's bemerkt in Kaiser Friedrichs Brief". Als Kaiser Friedrich II. die Schweizer um Hilfe anging, erklärten die Schweizer, ihm und dem Reiche Gehorsam leisten und die erbetene Hilfe schicken zu wollen, „so veer Er (wie Tschudi berichtet) Jnen Brief und Sigel geben, daß Si fry sigind und daß si uß frҽem unbezwungenem Willen sich under sin und deß Römischen Richs Beherrschung undergebend, und si zu jeden Ziten schützen und schirmen, ouch vom Rich niemermer verendern wölle". Der Kaiser versprach dies und gab dann später jeder Waldstatt „ein sundern Fryheit-Brief". In diesem Freiheitsbrief standen die Worte:

---

[1]) Hinter „Oberlandes" merkt Müller an: „Das folgende sagen . . . die alten Hirten.

„Sponte nostrum et imperii dominium elegistis“ (Müller I, 398, Note 23). — „Der höchste Blutbann war allein des Kaisers“ u. s. w. Müller I, 400: „Das Blutgericht wurde in des Kaisers Namen von dem Reichsvogt, aber öffentlich und in dem Land gehalten; es war kein anderes Mittel wider die Blutrache als das höchste Ansehen der kaiserlichen Majestät“. Vergl. ferner I, 602: „Die alten Kaiser ernannten einen großen Grafen, welchen ihre Väter, wenn Blutschuld kam, in das Land baten“. — „Dem Kaiser selbst versagten wir Gehorsam“ u. s. w. Müller I, 403 fg.: „Diese Waldstette . . . lebten unbekannt und nicht weniger glücklich, bis Gerhard, Abbt in den Einsideln, . . die Landleute von Schwyz bei Kaiser Heinrich dem Fünften verklagt, als weideten sie ihr Vieh auf den Alpen des Klosters . . . . . Die von Schwyz hatten diese Berge von ihren Vätern geerbt; als Kaiser Heinrich der Zweyte dem Kloster die benachbarte Wüste verlieh, waren die Landleute von ihm vergessen und von dem Abbt verheelt worden; also begriff der Abbt unter dem Namen der unbegrenzten Wüste so viel er nur bauen und nutzen mochte. Die Hirten von Schwyz weigerten sich zu weichen von dem Erb ihrer Väter . . . . . Da brachte der Abbt seine Klage an Kaiser Heinrich des Fünften Tag zu Basel . . . . Es mochten damals wol nicht viele Männer von Schwyz lesen und schreiben können; sie hatten keine andere Vertheidigung als das Zeugniß ihrer Väter und Ahnen wider den Vergabungsbrief, welcher ihnen zweydeutig und unbillig deuchte, und unbekannt gewesen war sowol ihnen selbst als ihren Vorältern. Da mag, wie in andern Fällen, das Recht Unrecht geworden seyn, weil jenem eine Form fehlte; der Vergabungsbrief Kaiser Heinrich des Zweyten wurde nicht beurtheilt, aber um die Berge sprach der Kaiser für den Prälaten. Die Landleute . . . . kehrten sich nicht an des Kaisers Urtheil, und behaupteten das Erb ihrer Väter. Es ist bey den einsamlebenden Hirtenvölkern eine überaus große Ehrfurcht für das Ansehen und Herkommen der Väter; ihre Sitten beruhen viel darauf, ihr Muth für die Freyheit hat keine stärkere Grundfeste. Der Ungehorsam der Landleute von Schwyz blieb ungestraft. . . . Doch nach dreyßig Jahren erwarben die Mönche von demselben Kaiser Conrad, welcher die Kreuzfahrt unternahm, daß denen von Schwyz . . . der Gehorsam unter Drohung der kaiserlichen Acht auferlegt wurde. Da sprachen die Landleute: „Wenn der Kaiser mit ihrem Schaden und mit Beschimpfung des Andenkens ihrer Väter ihre Alpen den ungerechten Pfaffen geben wolle, so sey der Schirm des Reichs ihnen zu nichts nütze, und fürhin wollten sie mit ihrem Arm sich selber beschirmen. Hierum wurde der Kaiser ihnen ungnädig; sie fielen unter die Acht, und Hermann, Bischof zu Constanz, legte den Bann auf sie. Sie aber traten aus dem Schirm des Reichs; hierinn folgte ihnen Uri nebst Unterwalden.“ — „Wir haben diesen Boden uns erschaffen“ u. s. w. Hier verwertet Schiller die Bemerkungen Müllers über „des Landes erste Gestalt“. Es heißt bei ihm I, 3 f.: „Hierauf erfüllten hohe Bäume von ungeheurem Umfang die namenlose Wüste mit schwarzem Wald; über den Wassern der dammlosen Ströme und hundert morastiger Seen standen kalte giftige Nebel, und . . in die Pflanzen stiegen ungesunde Säfte; aus ihnen sog das Gewürme seine Gifte, und wuchs in unglaubliche Dicke und Größe. . . Außer dem Schrey des Lämmergeyers in einer Felsenkluft, und ausser dem Gebrülle der Auerochsen und Gebrumme großer Bären, war viele hundert Jahre hindurch traurige Stille in dem leblosen Lande gegen Mitternacht. . . . . Lang und hart war der Menschen Kampf um die Urbarmachung des Bodens zu Bewohnung und Nutzung.“ — Bei den im Himmel hängenden ewigen Rechten schwebte dem Dichter nach Düntzers

Bemerkung die Stelle aus dem König Ödipus 865 fg. vor. — Die Sendung Konrad Hunns: Der geschichtliche Konrad Hunn, der sehr viel bei Rudolf von Habsburg galt, führte im J. 1275 nach Tschudi eine Gesandtschaft an diesen König. Schiller macht ihn zum Träger der „Erbaren Bottschaft", welche die Schweizer 1305 an König Albrecht sandten; s. den Bericht Tschudis (oben S. 321). Der Zweck dieser Gesandtschaft war, wegen der „streng Grimmigkeit und Härte" der Vögte Klage zu führen und um Beschirmung bei den alten Freiheiten zu bitten. Schiller schaltete in den Bericht die Bemerkung ein: „Die Boten vieler Städte fand ich dort, ... die all' erhielten ihre Pergamente"; diese Bemerkung läßt darauf schließen, daß der Dichter Hunns Sendung in den Anfang der Regierung König Albrechts setzt. Dann aber ist nicht zu verstehn, wie Hunn bereits wider der Vögte harten Druck klagen konnte; auch wäre ein Bericht über eine so weit zurückliegende Gesandtschaft an unserer Stelle sehr wenig am Platze. Offenbar denkt sich der Dichter die Gesandtschaft erst vor kurzem geschehen und übersieht den Widerspruch, in den er gerät. — „Und als ich traurig durch die Säle ging" u. s. w. S. oben 327. Die Verwertung des Tschudischen Berichts zur Rechtfertigung des „Helft euch selbst!" kommt auf Rechnung des Dichters. — „Die alten Rechte ... wollen wir bewahren" u. s. w. S. oben bei Tschudi (S. 326.) — „Wer einen Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß". Bei der Erneuerung des uralten Bundes im J. 1291 hieß es nach Müller in der Bundesformel: „Wer einen Herrn hat, gehorche ihm pflichtgemäß. — „Ich steure an die Herrn von Rappersweil." Vergl. die oben (S. 418) angeführte Stelle aus Müller (S. 398). In Wahrheit war das Geschlecht derer von Rappersweil bereits 1284 erloschen. — „Wenn wir's verschieben bis zum Fest des Herrn." Schiller folgt in der Zeitbestimmung der Kronika Etterlins. Tschudi und Müller geben Neujahr an. — „Den Roßberg übernehm' ich zu ersteigen." Der Schillersche Melchthal übernimmt, was bei Tschudi ein „Gselle von Stans, der auch im Pundt was," leistet. — „So geben wir von einem Berg zum andern das Zeichen mit dem Rauch." Scheuchzer, Hist. nat. I, 148: „Ein anderer auch Politischer Nutze, den die Schweitzer von ihren Bergen haben, besteht darin, das vermittelst des Feuers, losbrennung der Canonen, und anderen dergleichen, von einem Berg zu dem anderen gehenden Zeichen, durch Mittel der sogenannten Hochwachten diese ganze Nation innert einem oder zweyen Tagen in die Waffen gerahten kan." Die merkwürdige Wendung „mit dem Rauch" rührt wohl aus einem lateinischen Citat Scheuchzers, das auf die ebenangeführte Stelle folgt: „signa fumo faciunt". — Der Gedanke, die Rütliversammlung mit einem Eidschwur zu beschließen, kam dem Dichter durch Müller (s. oben S. 404); mithin kann man den Eidschwur nicht Schillers „Eigentum" nennen. Die Vertreter der drei Kantone sich durch Eidschwur zu einem einzigen Volk von Brüdern verbinden zu lassen, wurde Schiller durch den Bericht Müllers über die Bundeserneuerung vom J. 1291 veranlaßt. Die Erneuerung geschah

mit folgenden Worten: „Jedem sey zu wissen, daß die Männer des Thals Uri, die Gemeine von Schwyz, wie auch die Männer im Gebürg von Unterwalden . . sich wohlvertraulich verbunden haben, und geschworen . . ." Auf das Kennwort „Brüder" wurde Schiller jedenfalls durch die Bemerkung Müllers geführt, die Rütliverschwörer seien voll des Gefühls ihrer ewigen Bundesverbrüderung gewesen. Der Inhalt des zweiten Teils der Schwurformel ist in der Hauptsache dem Schwur der Dreißig bei Müller (s. oben S. 404) gleich. Endlich erinnert der dritte Teil des Schwurs an die Erzählung Tschudis, die drei Männer seien dahin übereingekommen, „daß Si Gott ze Hilff nemmen, und underſtan weltind, diser Sachen sich ze underwinden"; „deß schwurend Si", fährt der Chronist fort, „ein Eidt zu Gott und den Heiligen zesammen." „Genoßsame": Fäsi erwähnt die 10 „Genossamen", in die Uri eingeteilt ist. — Der Schluß der ganzen Szene ist so gestaltet, daß er die volle „Herrlichkeit für die Sinne", die Iffland wünschte, besitzt: das Ohr wird durch die „mit prachtvollem Schwunge" einsetzende Musik, das Auge durch das Schauspiel der aufgehenden Sonne entzückt.[1]) Eine symbolische Hindeutung auf den anbrechenden Freiheitsmorgen liegt nicht in der Absicht des Dichters; ihm liegt an dem prächtigen Schauspiel als solchem.

Rückblick auf die Rütliszene. Der II. Aufzug schließt mit einem erhabenen Naturschauspiel; die ganze Rütliszene ist ein erhabenes sittliches Schauspiel. Ein Augen- und Ohrenzeuge einer schweizerischen Volksversammlung, deren Gegenstand ein mit Ludwig XVI. abzuschließendes Schutzbündnis war, macht bei Ebel (II, 345 fg.) folgende Reflexion über den von ihm gewonnenen Eindruck: „Kann man sich ein feierlicheres und erhebenderes Schauspiel denken, als eine Versammlung freier Männer, welche zusammen ihr Gemeinbestes unter freiem Himmel berathen, im Angesichte des Vaterlandes, welches sie gegen Zwangsherrschaft und Dienstbarkeit, die auf der Welt lasten, beschützen?" Einen gleichartigen, nur noch kräftigeren Eindruck macht unsere Szene, denn es handelt sich hier nicht um ein Schutzbündnis mit einer Weltmacht, sondern um einen Kampf mit einer Weltmacht. Es ist ein Kampf, den ein David im Vertrauen auf Gott gegen einen Goliath aufnimmt. Der Kampfpreis ist die nationale Freiheit. Es ist ein Sein oder Nichtsein, um das es sich handelt; entweder behauptet das Volk seine Freiheit und damit sich selbst, oder es giebt seine Freiheit auf und wird ein Teil der habsburgischen Hausmacht. Wahrlich eine *πρᾶξις σπουδαία!* Der Dichter gewährt uns den Einblick in die Seele des Schweizervolkes; es ist eine eigenartige Volkspersönlichkeit, die er uns charakterisiert. Größe und Einfachheit, mit einander gepaart, kennzeichnen im allgemeinen das Denken, Fühlen und Wollen derselben. Die Triebkräfte, die wir wirken sehen, sind nicht egoistischer Natur, sondern jene allgemeinen Mächte, welche das

---

[1]) Schiller hatte sich aus Müller (I, 319) für die Rütliszene angemerkt: „Hohes Joch der Berge mit ewigem Eis, goldroth von der Sonne beschienen, wenn schwarze Nacht die Thäler bedeckt."

menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen. Es ist Leidenschaft, die in den Volksmännern des Rütlibundes arbeitet, aber sittliche Leidenschaft. Das sittliche Grundmotiv, aus welchen das Schweizervolk seine ganze Kraft aufbietet, ist in erster Linie Liebe zur Freiheit; dazu tritt ein empfindliches Ehrgefühl, das die Schweizer die ihnen von den Vögten angethane Schmach aufs lebhafteste fühlen läßt; die Gewaltthaten der Vögte erregen sie zu sittlichem Zorn und heiliger Entrüstung. Die sittliche Natur der die Rütliverschwörer beseelenden Leidenschaft giebt sich auch darin zu erkennen, daß die von ihr getragene nationale Bewegung in sich Maß und Grenze hat. Bei aller Erregung fehlt doch der Volksseele die Kraft der Selbstbeherrschung nicht. Diese Selbstbeherrschung kommt auch in der Besonnenheit zum Ausdruck, mit der man verfährt.

Das Schweizervolk, wie es sich auf dem Rütli darstellt, hat den Vollwert einer Volkspersönlichkeit, eines sittlichen Charakters. Es besitzt Selbstbewußtsein, denn es erkennt sich in allen seinen Gliedern aus den verschiedenen Ständen heraus und unterscheidet sich scharf von den fremden Stämmen, die sich inmitten seines Landes angesiedelt haben. Ebenso weiß sich die Generation der Gegenwart eins mit der Generation der Vergangenheit; das Volk erkennt sozusagen in dem Ich seiner Vergangenheit das Ich seiner Gegenwart und faßt jenes mit diesem in ein Selbst zusammen. Es besitzt ferner Selbstgefühl; die Unterlage dieses Selbstgefühls ist das Bewußtsein, stets die Freiheit bewahrt zu haben; daher trifft der Angriff, den die Vögte auf die Freiheit des Volkes machen, die Volksseele in einem ihrer Grundgefühle. Endlich bethätigt das Volk Selbstbestimmung; frei von allen äußeren Einflüssen bestimmt es durch Selbstgesetzgebung sich selbst sein Schicksal. Die Fähigkeit zu dieser Selbstbestimmung hat das Volk sich durch die Selbstregierung erworben, die es in allen seinen Angelegenheiten, das Gericht über Leben und Tod abgerechnet, ausübt. Die äußeren Formen, unter denen diese Selbstbestimmung geschieht, sind die althergebrachten Formen der Landsgemeinde, unter denen man in ruhigen Zeiten zu tagen pflegt; die inneren Normen sind die in die Bücher und in die Herzen eingeschriebenen Rechte. Unter Rechtsformen und nach Rechtsnormen sucht das Volk sein Recht. Das, wozu das Volk sich bestimmt, ist Selbstbehauptung gegenüber den äußeren Einflüssen; Österreich will das Volk zum Abfall von seiner Vergangenheit und damit zur Untreue gegen sich verleiten; das Volk aber will sein, was es war; und zwar nicht bloß darum, weil sein konservativer Sinn der Neuerung widerstrebt, sondern vor allem weil ihm das große Gut der Vergangenheit, die Freiheit, unendlich wertvoll ist.

Das Schweizervolk vermeidet glücklich die beiden äußersten Gegensätze der Heteronomie und der Anarchie. Es kennt keine seinen Willen bestimmende von außen und von oben her wirkende Autorität; wohl aber finden wir innerhalb des Volks Männer von großem Ansehn, denen die Volksgenossen freiwillig den größten Einfluß auf ihre Entscheidungen einräumen. Das Ansehn dieser Männer ist kein künstlich gemachtes,

sondern ein natürlich gewordenes; „reiches Erb von Vätertugend", reich vermehrt durch eigenen Tugenderwerb, das ist es, was den Namen dieser Männer ihre Bedeutung, ihren Gedanken die werbende Kraft verleiht.

Von den Persönlichkeiten, die bereits aus dem I. Aufzuge bekannt sind, nehmen besonderes Interesse Stauffacher und Melchthal in Anspruch. Stauffacher wächst in unserer Szene zu imponierender Höhe empor; er ist der eigentliche Held der Rütliszene; er bringt, mit Goethe zu reden, das sittlich Leidenschaftliche zur inneren Gärung, Bewegung und endlichem Ausbruch. Die Sache, die er betreibt, ist nun nicht mehr, wie sie es vordem war, persönlicher Art; es ist die Sache seines Volkes, für die seine Seele arbeitet (s. oben S. 394); er ist auch nicht mehr der Geführte wie im I. Aufzuge, sondern der Führende. Und zwar führt er nach einem sorgfältig erwogenen Plane zu dem vorgesteckten Ziele. Er kennt die Seele und die Geschichte seines Volks und weiß die Herzen nach seinem Belieben zu lenken. — Melchthal ist durch die Not der Zeit und die Größe seiner Aufgabe vom Jünglinge zum Manne herangereift; an Stelle leidenschaftlicher Unbesonnenheit ist Selbstbeherrschung getreten. — Von den übrigen Verschworenen ist nur Meier von Sarnen zu einer Charakterfigur herausgearbeitet; er ist ein Temperamentsmensch. Am schärfsten tritt seine cholerische Reizbarkeit in die Erscheinung; schon aus den Worten: „Die Urner sind es, die am längsten säumen" fühlt man diese Reizbarkeit heraus; gewiß ist es ferner nicht unabsichtlich, daß gelegentlich von einem Prozeß die Rede ist, den er führt. Vor allem aber zeigt sich die Reizbarkeit seiner Natur in dem letzten Teile der Verhandlungen; hier steigert sich seine Gereiztheit im schnellsten Zeitmaße von Grad zu Grad bis zu maßloser Heftigkeit. Neben dieser Reizbarkeit beobachtet man an Meier auch noch eine andere Temperamentsbeschaffenheit, die „Spontaneität". Diese Spontaneität bekundet sich gleichermaßen in der Raschheit, mit der er, Melchthal zuvorkommend, sich mit Stauffacher bekannt macht, wie in der schnellen Bereitwilligkeit, mit seinem Widersacher Reding Frieden zu schließen, wie endlich in der Bereitwilligkeit, mit der er namens seiner Volksgenossen auf die Ehre verzichtet, daß Unterwalden der Versammlung ihr Haupt giebt.

III. Aufzug.

Die Zwischenzeit zwischen dem II. und III. Aufzuge ist nach den Angaben innerhalb der Dichtung nicht genau zu bestimmen. Da indes die Worte Hedwigs: „Auf dem Rütli ward getagt" einen Zwischenraum von mehreren Tagen vermuten lassen, so ist es wahrscheinlich, daß Schiller mit Tschudi den Apfelschuß auf den 18. November, also elf Tage nach der Rütliszene, ansetzt. (S. oben S. 336). Die Handlung des III. Aufzugs beginnt nach Mittag, denn in der 3. Szene sagt Frießhardt: „Sie müssen über diesen Platz, wenn sie vom Rathaus kommen um die Mittagsstunde, da meint' ich schon 'nen guten Fang zu thun;" Bürglen

aber, das Tell am Ausgang des 1. Szene verläßt, um nach Altorf zu gehn, ist von Altorf nur eine Viertelstunde entfernt. Zwischen den drei Szenen unseres Aufzugs besteht zunächst ein äußerer Zusammenhang, insofern einerseits Tell und anderseits Bertha und Rudenz von dem Schauplatz der 1. und 2. Szene auf den Schauplatz der dritten Szene gelangen. Aber auch innerlich sind die drei Szenen mit einander verbunden. Die erste Szene dient im Grunde der dritten als Expositionsszene, die zweite hat zwar ihren Schwerpunkt in sich selbst, aber sie enthält doch zugleich die Begründung für Rudenz' Auftreten in der dritten Szene; es wird in der dritten Szene zur That, was in der zweiten Entschluß geworden war.

Man hat die erste Szene ein Familienidyll und die zweite ein Idyll des Herzens genannt; die dritte Szene würde dann durch ihren tragischen Charakter im reinen Gegensatz zu den beiden ersten Szenen stehn; indes ist der Gegensatz nicht so rein, wie es nach dieser Charakteristik der Szenen scheinen möchte: in der ersten Szene liegt nur über dem Eingang der Friede des Idylls, dann aber wirft in der Erzählung Tells von seiner Begegnung mit Geßler und vor allem in der Vorahnung Hedwigs das Tragische der dritten Szene seine Schatten in das Idyll hinein. Die zweite Szene hat allerdings idyllische Prägung, aber auch sie schließt mit dem Ausblick auf Kampf.

Alle drei Szenen sind dramatisch; doch ist das Dramatische der ersten Szene mehr episch, das der zweiten Szene mehr lyrisch geartet, während die dritte Szene das Dramatische in reinster Form zeigt.

Von den drei Handlungen, die im „Tell" zu unterscheiden sind, wird die Tellhandlung in der ersten Szene eröffnet und in der dritten mit raschem Zuge auf die Höhe geführt. Die Rudenzhandlung erfährt eine bedeutsame Förderung in der zweiten Szene; es vollzieht sich hier der Gesinnungswechsel des Junkers. Die dritte Szene vereinigt die Träger der drei Handlungen auf einem Schauplatz; zugleich werden auch die drei Handlungen konzentriert; während aber die Rudenzhandlung durch den dramatisch wirksamen Zusammenstoß von Rudenz und Geßler kräftig fortentwickelt wird, rückt die Rütlihandlung nicht aus der Stelle.

Szene 1.

Die erste Szene dient, wie bereits bemerkt, der 3. Szene zur Exposition. Zunächst erklärt sie, wie Tell mit der Armbrust und in Begleitung seines Sohnes nach Altorf kommt; ferner gewährt sie einen Einblick in die Entstehung des Hasses, den Geßler gegen Tell hegt. Als Schiller den Bauplan für seinen Tell entwarf, hatte er sich folgendes angemerkt: „Geßler hat schon etwas gegen den Tell, eh' die Geschichte mit dem Hut kommt, und sucht nur eine Ursach, an ihn zu kommen. Tell hat als Schütze etwas gethan, was den Landvogt heftig reizt, und was er doch nicht strafen kann." Sehr geschickt hat Schiller nachher die Entstehung des Hasses nicht aus einer That des Schützen Tell, sondern

aus der Begegnung Geßlers mit demselben hergeleitet. Endlich macht uns die Szene mit der Lebensgemeinschaft bekannt, in der Tell steht, und dadurch zugleich mit dem Lebenskreise, in dem für Tell die stärksten Beweggründe seines Handelns liegen. —

Die Szene zerfällt in zwei Abschnitte; der erste Abschnitt schließt mit den Worten: „Die Axt im Haus erspart den Zimmermann"; das Thema des zweiten Abschnitts ist Tells Gang nach Altorf.

Schiller hat der Szene dramatische Spannung verliehen, indem er die Gattin Tells, von der geschichtlich nur überliefert ist, daß sie Walther Fürsts Tochter war, in einen gewissen Charaktergegensatz zu ihrem Manne stellte.

a) Ein idyllisches Bild läßt der aufgehende Vorhang sichtbar werden: der Hausvater mit männlicher, die Hausmutter mit weiblicher Arbeit beschäftigt, die Kinder spielend. Das Spielen mit der Armbrust und der Gesang des Liedes, das die Herrschermacht des Schützen preist, zeigen an, wohin der Sinn der Knaben gerichtet ist. Diese Sinnesrichtung ist dem Vater zur Freude, der Mutter zum Leide; diese liebt ein ruhiges, dem Menschen gleichsam von selbst zufließendes Leben, jener ein Leben, das er sich jeden Tag aufs neue erbeutet.[1]) Hedwig kennt nur die Fülle von Gefahren, die das Leben des Alpenjägers bedrohen, Tell kennt auch die Mittel, die aus diesen Gefahren retten: frisches Umherspähen mit gesunden Sinnen, Gott- und Selbstvertrauen. Einen feinen Strich im Charakterbilde der Hedwig zieht der Dichter mit den Worten: „Und an die Angst der Hausfrau denkst du nicht" u. s. w. Das Lebensideal Tells bekämpft Hedwig nicht durch den Hinweis auf die Gefahren, denen sich ihr Gatte ausliefert, sondern durch den Hinweis auf die Qualen, die sie durch die Vorstellung von diesen Gefahren leidet. Es ist eine leise Selbstsucht, die aus diesen Worten herausklingt.

Bei der Redeweise Tells fällt wieder die größere Zahl sprichwortartiger, sentenziöser Wendungen auf: „Ein rechter Schütze hilft sich selbst", „Früh übt sich, was ein Meister werden will", „Den schrickt der Berg nicht, der darauf geboren", „Die Axt im Haus erspart den Zimmermann"; dazu kommen dann noch die beiden Sätze, deren Subjekte verallgemeinernde Relativsätze sind. Offenbar haben wir es hier mit einer für Tells Geistesart charakteristischen Rede- und Denkform zu thun. —

b) Im zweiten Teile der Szene handelt es sich um Tells Gang nach Altorf; dieser Gang wird Gegenstand lebhafter Wechselrede zwischen den Ehegatten, weil er für Hedwig Gegenstand ernster Besorgnisse ist. Zunächst wird Hedwig geängstigt durch den von ihr geargwöhnten Zweck des Ganges, dann durch die Ausrüstung zum Gange, ferner durch das Ziel des Ganges (Altorf), endlich durch das Mitgehn des Sohnes. — Die Angst Hedwigs vor einem Zusammenstoß Tells mit Geßler sucht Tell durch zwei Gründe zu entkräften, die thatsächlich Hedwig in ihrer Angst

---

[1]) Vergl. den „Alpenjäger".

bestärken: Tell fürchtet den Landvogt im Bewußtsein seines Rechtthuns nicht, Hedwig sieht gerade in der Rechtschaffenheit ihres Mannes die Gefahr für ihn. Tell fürchtet den Vogt nicht, weil dieser ihn gefürchtet hat; Hedwig ahnt, der Vogt werde es Tell nicht vergessen, daß er ihn schwach gesehn. Wohl bringt Tell in beiden Fällen Hedwigs Bedenken zum Schweigen, aber es bleibt in der unbewußten Tiefe ihrer Seele die Ahnung eines hereindrohenden Unheils, die sich mit Gründen nicht austilgen läßt, weil die Ahnungen nicht in der Sphäre des bewußten Seelenlebens liegen. Mit einem rührenden Bilde scheidet der Zuschauer von der ersten Szene: am Hofthor schaut Hedwig, das Herz voll banger Ahnung, den beiden Davonschreitenden nach, um die vielleicht nie Wiederkehrenden mit dem Blick so lange als möglich festzuhalten; es ist ein Bild, unter das man „Ahnung" schreiben möchte.

Einzelnes. Die Namen der beiden Knaben Tells entnahm der Dichter aus Müller, der I, 611 (Anm. 223) bemerkt: „Von Tells Kindern werden von Klingenberg Wilhelm und Walther genannt"; nur nennt Schiller den älteren Walther und den jüngeren Wilhelm; jener empfing übrigens seinen Namen nach dem Großvater, dieser nach dem Vater. — „Dann erst genieß' ich meines Lebens recht" u. s. w. Bellermann vergleicht die Worte Fausts: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß". Die Metapher „erbeuten" klingt angemessen im Munde des Schützen Tell. — Über die „Wagefahrten" der Gemsjäger fand Schiller Bemerkungen bei Ebel (II, 201 f.): „Will der Schütz einzelne Gemsen verfolgen, so geräth er leicht in große Gefahren. Den Felsgräten hinauf geht es immer eher, als wieder hinunter, wo alsdann der Anblick schwarzer Abgründe den Kopf beunruhigt und den Fuß unsicher macht. Auf diese Weise versteigt sich der Gemsenjäger in seinem Eifer leicht, und da bleibt ihm nichts anders übrig, als sich entweder durch gewagte Sprünge, oder durch ängstliches Klettern mit bloßen Füßen Rückwege zu suchen." S. auch oben S. 391. — „Wie eine Windlawine dich verschüttet." Scheuchzer I, 295 f.: „Es gibt vornemlich zweyerley Gattung Lauwen. Die einte nennet man Wind-Lauwen, weilen sie mehrmalen vom Winde erreget werden, welcher den eingefallnen Schnee von hohen Orten her bewegt, und also zum Falle veranlasset, theils von ihrer Würckung, weilen sie gleich einem Winde geschwind daher fahren, und durch ihren Fall einen so starcken ungestümen Wind erregen, welcher auch von weitem alles daniederwirfft, die größten Tannenbäume entzwey bricht" u. s. w. „Die zweyte Gattung heisset Schloß- und Schlag-Lauwen, weilen sie nicht so fast durch mitfahrenden Wind, als durch eigne Schwere alles, was ihnen begegnet, dar nieder werffen, und nicht allein aus Schnee, und zwar aus altem fest auf einander liegendem Schnee, bestehen, sondern auch Bäume, Felsen, Steine, ja den Grund selbst einwickeln, mit sich fortschleppen, und alles von Grund aus reissen." — „Doch werd' ich mich dem Lande nicht entziehen". Während Tell I, 3 auf Stauffachers Frage: „So kann das Vaterland auf Euch nicht zählen, wenn es verzweiflungsvoll zur Notwehr greift?" geantwortet hatte: „Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund, und sollte seinen Freunden sich entziehen?" antwortet er jetzt so, daß er seine

Pflicht gegen das Vaterland als solches anerkennt. — „Den Unterwaldner hast du auch im Sturme über den See geschafft" u. s. w. Man hat an dieser Stelle den Eindruck einer erstmaligen Aussprache über Tells That; es ist aber wenig wahrscheinlich, daß Hedwig so lange mit ihren Vorwürfen zurückgehalten hat. — Die Antwort Tells auf Hedwigs Bitte: „Der Landvogt ist jetzt dort. Bleib weg von Altorf!" ist nicht verständlich, denn nur dann, wenn Tell mehrere Tage in Altorf zu bleiben gedächte, läge etwas Beruhigendes in den Worten: „Er geht, noch heute." Wie man übrigens in diesen Worten eine unbewußte Prophezeiung auf Geßlers Tod hat sehn können (er geht = er geht den Todesweg), ist unerfindlich. — Das Schächenthal nennt Fäsi (II, 182) eines der bewohntesten, fruchtbarsten und reichsten des Kantons Uri; seine Länge beträgt vier Stunden, die Breite nirgends mehr als eine Viertelstunde; es ist von mächtigen und steilen Eisgebirgen eingeschlossen. Der Schächen, von dem das Thal seinen Namen hat, fügt nach einer früheren Bemerkung Fäsis, „wenn sich durch langanhaltende warme Regen der Firn auflöset," den Thaldörfern schweren Schaden zu (I, 141). —

Szene 2.

Eine romantische Szene auf romantischem Schauplatz. Die beiden handelnden Personen sind dem Zuschauer bekannt; von Bertha hat er allerdings nur ein flüchtiges Augenblicksbild gewonnen (I, 3), während ihm ein tieferer Einblick in die Strebensziele und die Gesinnung des Junkers durch Rudenz' Szene mit Attinghausen gegeben ist. Allerdings ist Rudenz' Charakter am Schluß dieser Szene für den Zuschauer noch ein Problem. Es ist die Frage, ob das, was Rudenz als Ziel seines Strebens weiß und nennt, wirklich das letzte Ziel ist, oder ob Attinghausen recht hat, wenn er von einem hinter diesem scheinbar letzten Ziele liegenden wirklich letzten Ziele redet. Ebenso fragt es sich, ob Rudenz' Thun, wie es II, 1 sich darstellt, einen sicheren Rückschluß auf sein wahres Wesen zuläßt. Unsere Szene giebt die Antwort auf diese Fragen.

Es ist ein langersehntes Alleinsein, das die beiden der Jagd verdanken („Endlich kann ich mich erklären" — „Fräulein, jetzt endlich find' ich Euch allein"); es ist zugleich ein entscheidendes Alleinsein („Jetzt oder nie!"). Beide haben dieselbe Absicht, sich einander zu erklären; der Junker will seine Liebe, Bertha ihre Gesinnung offenbaren. In dem Zwiegespräch zwischen den beiden übernimmt zunächst Rudenz die Führung; aber noch ehe er mit seiner Werbung zu Ende gekommen ist, wird Bertha der führende Teil.

Das Kernstück der Szene, das von der Frage Berthas: „Dürft ihr von Liebe reden und von Treue"? bis zu dem Ausruf: „Mich scheiden keine Mauern von einem Volk, das ich beglücken kann!" reicht, gliedert sich in zwei Hälften. In der ersten Hälfte giebt sich Bertha dem Rudenz zu erkennen, in der zweiten Hälfte erkennt Rudenz sich selbst, und zwar gewinnt Rudenz diese Klarheit über sich, nachdem und weil

er Klarheit über Bertha gewonnen hat. Für Rudenz ist das, was ihm Bertha über sich selbst sagt, überraschende Enthüllung, für Bertha hingegen ist Rudenz' wahres Wesen, auf das er sich besinnt und das in seinen Worten alsbald zu tage tritt, etwas bereits Geahntes und Geglaubtes („Jetzt bist du ganz, wie dich mein ahnend Herz geträumt, mich hat mein Glaube nicht betrogen").

a) Zunächst klärt Bertha den Junker über ihre politische Stellung und damit zugleich über die Stellung zu ihm als dem Parteigänger Österreichs auf. Rudenz hat Bertha auf Seiten der Unterdrücker gesucht, nun muß er hören, daß sie, wenn auch äußerlich auf dieser Seite stehend, mit hingebender Sympathie seinem Volke zugethan ist. Gemäß seiner Ansicht über Berthas Stellung war Rudenz, um sie zu gewinnen, zum Feinde seines Vaterlandes übergetreten; jetzt erfährt er, daß er sich hierdurch nicht die Liebe, sondern fast den Haß der Umworbenen zugezogen hat; er hatte sich in den Augen der Geliebten erhöhen wollen, in Wahrheit hat er sich tief erniedrigt. In den schärfsten Ausdrücken brandmarkt Bertha sein Thun; „ernst und streng" wie ein Ankläger hält sie ihm vor, daß er, den seine Sohnespflicht gegen das Vaterland und seine Ritterpflicht zugleich zum Verteidiger desselben machen mußten, dem Feinde seines Volkes dienstbar geworden sei. — Rudenz' Selbstverteidigung: „Will ich denn nicht das Beste meines Volks?" weist Bertha kurzer Hand zurück, indem sie seinem Wähnen vom Glück des Volkes das sichere, unbestechliche Gefühl des Volkes selbst entgegenhält.

Rudenz' Ausruf: „Bertha! Ihr haßt mich, Ihr verachtet mich!" führt Bertha zu weiteren Erklärungen über ihre Stellung zu Rudenz. Diese Stellung wird bedingt durch ihr Urteil über den Jüngling; in scharf zugespitzter Fassung lautet dieses Urteil: „Und trotz Euch selber seid Ihr gut und edel!" Rudenz ist, so meint Bertha, im Widerspruch mit sich, mit seiner innersten sittlichen Natur; um das zu sein, was er ist, hat er sich zwingen müssen, nicht zu sein, was seinem eigensten Wesen entspricht. Das sittliche Ziel, das er sich stecken muß, ist darum, das zu sein, wozu ihn die Natur gemacht hat, anders gesagt, er selbst zu sein, d. h. aber zu seinem Volke zu stehn.

Rudenz war bei seiner Parteinahme für Österreich von der Voraussetzung ausgegangen, er werde die Hand Berthas erhalten, wenn er den gegen die Freiheit der Schweiz gerichteten Plänen des Königs nicht widerstrebte; aus der Erklärung, die Bertha über die ihre Freiheit bedrohenden Pläne Österreichs giebt, muß er ersehn, daß er sich selbst entgegengearbeitet hat. Durch die Gunst Österreichs (das sagt ihm Bertha, wie es ihm sein Oheim gesagt hatte) kann er die Geliebte nicht erringen; den andern Weg zum Ziele, die freie Entscheidung Berthas, hilft er selbst sich verlegen; denn nur dann, wenn die Schweiz frei ist, ist dem Fräulein die Freiheit ihres Besitzes und ihrer Person gesichert; andernfalls fällt ihr Besitz und ihre Person in den Machtbereich Österreichs, und jener wird österreichisches Lehn, sie selbst das Opfer schlauer Hofintrigue.

b) In dem Gespräche mit Attinghausen hatte sich Rudenz aus der Enge der Heimat in die Welt jenseits der Berge, an das kaiserliche Hoflager gesehnt, um dort Ruhm und Ehre zu erwerben; jetzt aber, wo er weiß, daß Bertha vor dem Kaiserhof zurückscheut und das Glück nur in der freien Schweiz finden kann, wird ihm das wahre Ziel alles seines Strebens in die Weite bewußt: nicht um ihrer selbst willen hat er Ehre und Ruhm erstrebt, Ehre und Ruhm waren nur Mittel zu dem einen Zweck, Bertha zu gewinnen. Nun sind ihm die Berge der Heimat nicht mehr die Schranke für sein Streben, sondern die Schutzmauer für das Stillleben und Stillglück der Liebe. Charakteristisch verschieden ist der Zuwachs an Glücksgefühl, den einerseits Rudenz anderseits Bertha von dem Zusammenleben auf Schweizer Boden erwarten; in Rudenz' Worten spürt man nur geringe Gefühlswärme für das ihm gleichsam zurückgegebene Vaterland, denn er erwartet die Erhöhung des Glücksgefühls nicht von dem, was dies Vaterland an sich ist, sondern von dem, was es ihm zufällig geworden ist und was ihm jedes andere Land gleichfalls geworden wäre; dagegen zeigen Berthas Worte eine warme Wertschätzung des sittlichen Charakters der Schweiz, die ihr eine Insel der Seligen ist. Auch ein anderer Unterschied ist bemerkbar: für Bertha ist das Schweizerland die Stätte, wo dem einstigen Gatten reine und freie Verehrung werden wird, für Rudenz die Stätte, wo ihm Bertha das Leben schmücken wird: Bertha denkt an das, was die Heimat dem Geliebten sein wird, Rudenz an das, was ihm die Geliebte in der Heimat sein wird und was sie ihm im Grunde auch anderswo sein könnte. Endlich gewinnt auch der von Rudenz in blasser Allgemeinheit ausgesprochene Gedanke, daß er im Zukunftsbilde Bertha „alles" belebend und beglückend sehe, durch Bertha eine schöne patriotische Färbung: „Hier ist kein Schloß. Mich scheiden keine Mauern von einem Volk, das ich beglücken kann."

Im Schluß der Szene drängt Bertha den Geliebten zur entscheidenden That, indem sie ihn noch einmal auf die Gemeinschaft seiner Interessen und der des Vaterlandes hinweist.

Gegen unsere Szene sind schwere Bedenken erhoben worden. So hat man die in ihr zu Tage tretende Charaktereigentümlichkeit des Junkers angefochten; geschieht dies aus einem sittlichen Mißbehagen, so ist der Vorwurf ästhetisch nicht berechtigt; geschieht es aber, weil man um unserer Szene willen die Folgerichtigkeit in der gesamten Charakterentfaltung vermißt, so wird sich wenig zur Verteidigung des Dichters sagen lassen. Rudenz hatte sich innerlich von seinem Vaterlande losgelöst, die Heimat war ihm zur Fremde, die Fremde zur Heimat geworden (II, 1); Bertha giebt ihm die Heimat wieder, aber kein fröhliches Aufjauchzen verkündet die Freude des Junkers, das Vaterland und damit sein besseres Selbst wiedergefunden zu haben; er sieht die Heimat unter dem Gesichtswinkel des Liebenden, als den Schauplatz kommenden Glücks, nicht als einen Lebenswert, den er leichtsinnig weggeworfen

und nun zurückempfangen hat. Das aber macht nicht den Eindruck einer tiefgreifenden Sinnesänderung. Der Rudenz, dem seine Liebe so viel, sein Vaterland so wenig ist, kann uns nicht zwingen, sein späteres nationales Pathos völlig ernst zu nehmen; wir werden ihm eine Liebe zum Vaterlande um des Vaterlandes willen nicht aufs Wort glauben, sondern geneigt sein, die Liebe zu Bertha ebenso als Grund für die Liebe zum Vaterlande anzusehn, wie sie früher der Grund für die Abneigung gegen das Vaterland war. Sicher würde Rudenz' wiedererwachte Liebe zum Vaterlande aus einem Konflikt mit der Liebe zu dem Fräulein ebensowenig siegreich hervorgehn, wie die erste Liebe zum Vaterlande gegenüber dieser Liebe siegreich gewesen ist.

Das Rudenzdrama enthält ein hochbedeutsames dramatisches Motiv; aber der Dichter hat dasselbe nicht ernst genug genommen. Meines Erachtens hätte der Dichter, ohne seinen Gesamtplan wesentlich zu ändern, das Motiv in folgender Weise bearbeiten können: Rudenz, erfüllt mit hingebender Liebe zum Vaterlande und zur Freiheit, wird überwältigt von der Liebe zu Bertha, die er auf der Seite des Vaterlands- und Freiheitsfeindes sieht; die Liebe zu dem Mädchen verfälscht ihm, ohne daß er ein Bewußtsein davon hat, sein Werturteil über Vaterland und Freiheit. Nachdem er sich dem Feinde des Vaterlandes zugeneigt hat, erfährt er, daß er nicht außerhalb seines Vaterlandes und durch Unterstützung der österreichischen Pläne, sondern nur in einem freien Vaterlande die Geliebte besitzen kann; diese Erkenntnis führt ihn zu einer Revision seiner Urteile über Vaterland und Freiheit, er entdeckt, wie sein Wille, d. h. das Verlangen nach der Geliebten, seine Erkenntnis gefälscht hat; tiefe Zerknirschung und intensives Schamgefühl bemächtigen sich seiner. Erst wenn er vom Dichter in die Tiefe dieser Trauer hineingeführt ist, darf er sich zu der großen Freude über die Fügung erheben, die ihm ermöglicht, durch dasselbe Thun dem Vaterlande und der eigenen Sache zu dienen. — Schillers Rudenz ist, wie Hoffmeister ihn nennt, ein sich erst findender, werdender Charakter; und zwar findet er sich, indem er sich zu sich selbst zurückfindet; er ist dann wieder, was er war, aber doch in einem anderen Sinne: seine Liebe zum Vaterlande ist nicht mehr ein einfaches natürliches, sondern ein auf klarer Erkenntnis und Wertschätzung beruhendes sittliches Gefühl. Sollte aber Rudenz' Vaterlandsliebe diesen Charakter gewinnen, so mußte er in unserer Szene schärfer mit sich ins Gericht gehn und sich energischer auf den Wert des Vaterlandes besinnen.

Einzelnes. Daß Bertha eine eingeschlossene wilde Waldgegend nötig hat, um dem Geliebten ihre Gesinnung zu eröffnen, ist nicht (wie Hoffmeister meint) unwahrscheinlich, sondern natürlich, da der Verkehr der beiden, auf die ja die österreichische Politik ihr Augenmerk hat, sorgfältig überwacht sein wird. — „In den Waldstätten liegen meine Güter" u. s. w. Es liegt dem Dichter fern, in diesem Umstande einen persönlichen Grund für Berthas Liebe zu dem Schweizervolke

einführen zu wollen; offenbar will er diese Liebe nur durch die Achtung vor dem sittlichen Wert des Schweizervolkes motivieren. — Nach I, 3 ist übrigens Bertha erst mit Geßler ins Land gekommen. Beide Angaben müssen sich nicht gerade widersprechen; man vermißt aber die Erklärung, wie eins mit dem andern sich vermittelt. — Nach Hoffmeister ist Bertha österreichische Unterthanin; aus der Parallele, die nach Berthas Worten zwischen ihrem Geschick und dem der Schweiz besteht, geht, wie mir scheint, hervor, daß ihre Güter Lehen des Reiches sind. — „Wie stünd's um mich, wenn ich dem stolzen Ritter müßte folgen" u. s. w. Vergl. hierzu IV, 2, wo Rudenz von der Entführung Berthas berichtet und dann hinzufügt: „Wer weiß . . . welcher Gewalt sie frevelnd sich erkühnen, ihr Herz zu zwingen zum verhaßten Bund!" Diese Absichten Geßlers stehen im Gegensatz zu den Absichten des Hofes, der mit Berthas Hand einen Günstling belohnen will. Es bleibt unaufgeklärt, wie Geßler es wagen konnte, die Pläne des Kaisers, dem zu gefallen sein Streben war, durchkreuzen zu wollen. Düntzers Vermutung, daß die sieben Verse von „Sieh, teurer Freund" an ein späterer Zusatz sind, ist darum nicht unwahrscheinlich, weil der Dichter vielleicht erst nach der Abfassung unserer Szene ein Motiv für Berthas Entführung gesucht hat. — Im allgemeinen muß gesagt werden, daß die Exposition der Lage Berthas die Klarheit vermissen läß. —

Szene 3.

In unserer Szene verwertet Schiller zunächst die in seiner Quelle, dem Chronicon Tschudis, liegenden dramatischen Momente; der Quelle entstammt so vor allem das Gegenspiel zwischen Geßler und Tell; Schritt für Schritt folgt der Dichter hier dem Chronisten: zu der Frage des Tschudischen Geßler an Tell, „warumb er sinen Gebotten nit gehorsam wäre und dem Künig ouch Jme zu Verachtung dem Hut kein Reverentz bewisen hätte," hat Schiller Entsprechendes; ebenso zu der Antwort Tells, der Erkundigung Geßlers nach Tells Kindern, dem Gebot des Apfelschusses und der an dasselbe angefügten Drohung, der Bitte Tells um Erlaß des Schusses und der erneuten, von furchbarer Drohung begleiteten Forderung Geßlers; endlich sind die Vorbereitungen zum Schusse und der Schuß bei Schiller dieselben wie bei Tschudi. Eingeschaltet hat Schiller in den aus Tschudi entlehnten Verlauf der Handlung vor allem den vergeblichen Versuch Tells, sich zu dem Schusse zu vermögen.

Auf Rechnung des Dichters kommt das Zwischenstück zwischen den ersten Worten Berthas und jenem vergeblichen Versuche Tells. In diesem Zwischenstück wird die äußere Handlung fortgeführt durch Geßlers Befehle: „Man mache Raum" u. s. w. — „Öffnet die Gasse!" — „Man bind' ihn an die Linde dort!" — „Ans Werk!" Dreimal folgen auf diese Befehle aufstachelnde Reden des Vogts, die Tell zum Schuß reizen sollen. Zwischen die einzelnen Abschnitte der „Handlung" schiebt sich die Gegenhandlung; der Gegenspieler Geßlers aber ist nicht

Tell, trotzdem sich Geßlers Spiel gegen ihn kehrt; sehr bezeichnend ist, daß dies Gegenspiel ohne allen Einfluß auf das Spiel bleibt. Zum Gegenspiel zählt zunächst die Fürbitte Berthas, dann das Eintreten der Eidgenossen, ferner die Weigerung des Knaben, endlich der Aufruf der Eidgenossen durch Melchthal.

Ebenso gehört dem Dichter das Zwischenstück zwischen dem Zeitpunkt, in dem Tell die Armbrust anlegt, und dem Abschnellen des Pfeils; dies Zwischenstück nimmt das dramatisch hochbewegte Spiel zwischen Rudenz und Geßler ein.

Gleichfalls freie Arbeit Schillers ist die breite Ausmalung der Eindrücke, die der Schuß auf die Zeugen der That Tells machte.

Engen Anschluß an Tschudi zeigt hingegen wiederum der Schluß der ganzen Szene, in dem das Gegenspiel zwischen Geßler und Tell der Darstellung der Quelle entspricht; für das kurze Gegenspiel Geßlers einerseits, Stauffachers und Rösselmanns anderseits entnahm der Dichter das Motiv aus Müller (s. unten), während die rührende Abschiedsszene die Erfindung des Dichters ist.

Bei Tschudi spielt die Handlung an zwei Orten, auf dem Platz zu Altorf und in dem „Turn ze Altdorff"; Schiller hat die Einheit des Ortes gewahrt; ebenso hat er im Gegensatz zu Tschudi Einheit der Zeit; s. oben S. 328. Um diese Einheiten durchsetzen zu können, mußte der Dichter vor allem den Knaben Tells und Geßler auf den Schauplatz führen; es geschieht dies in vollkommen ungezwungener Weise. Das Auftreten Tells und seines Knaben hat Schiller zu einer kleinen Szene ausgestaltet; für die Verhaftungsszene scheint Schiller in etwas dem Schweizer Am Bühl verpflichtet zu sein. Sicher verdankt er diesem Dichter den Anstoß zu dem Zwiegespräch zwischen den beiden Söldnern; denn Am Bühl hat bereits ein Gespräch zweier Söldner, von denen der eine volksfreundlich, der andere ein roher Herrenknecht ist (s. Düntzer S. 111 f.).

Sehr auffällig ist der Gegensatz zwischen Schiller und Tschudi in der Zahl der handelnden Personen; bei Tschudi spielt sich das Ganze im Grunde zwischen Geßler und Tell ab; welche Fülle von Personen dagegen bei Schiller! Er führt die Hauptträger der drei großen Handlungen zusammen: Tell, die geistigen Häupter des Rütlibundes, Rudenz und Bertha; neben dem Tell steht dann noch sein Sohn, hinter den Führern im Rütlibunde das Volk. Geßler aber, der alleinige Träger des Gegenspiels, erscheint, furchtbar mit Reisigen umgeben (II, 2).

Der einheitliche Beziehungspunkt alles dessen, was geschieht, ist aber das Geschick Tells, sodaß die Szene das Muster einer breitangelegten, aber trotzdem völlig einheitlichen Szene ist. —

Die Einteilung der Szene. Es gliedern sich zunächst deutlich drei Auftritte ab: das Gespräch der beiden Söldner, das Gespräch Tells mit seinem Knaben und die Verhaftungsszene. Die Haupthandlung beginnt mit dem Erscheinen Geßlers und erreicht

ihren Höhepunkt in dem glücklichen Schuß Tells. In dieser Haupthandlung bildet den ersten Abschnitt das Zwiegespräch Geßlers mit Tell; es reicht bis zu den Worten: „Du drückst die Augen zu und greifst es herzhaft an.“ In dem zweiten Abschnitt ist Tell vollkommen verstummt: das Spiel Geßlers entfaltet sich in seiner ganzen Schärfe, und zwar ist das Ziel dieses Spiels, Tell zur That zu reizen; neben diesem auf Tell abzielenden Spiel geht das Gegenspiel der Tell Nahestehenden her; die Befehle des Vogts bilden die Einschnitte in dem Verlauf der Handlung. Den dritten Abschnitt eröffnet der Versuch Tells, den Schuß zu thun; darauf erneute Reizung durch den Vogt und Tells Entschluß, zu schießen; von jetzt an wird die Handlung Parallelhandlung; auf der einen Seite die stumme Handlung des Zielens, auf der andern der Wortkampf zwischen Rudenz und Geßler. Einen vierten Abschnitt nehmen die Wirkungen des Meisterschusses ein.

Die Schlußhandlung setzt bei den Worten: „Tell, höre!“ ein und endigt mit Tells Wegführung. Dieser Schlußteil zeigt Geßler von neuem triumphierend, nachdem ihm Tells Schuß den ersten Triumph über seinen Gegner entrissen hatte.

Der Ort der Handlung ist eine „Wiese bei Altorf“, nicht, wie man nach der Ankündigung des Ausrufers (I, 3) erwarten sollte, die Mitte von Altorf; s. oben S. 383 f. Mit jener Ortsangabe sind indes die Worte Frießhardts: „Sie müssen über diesen Platz, wenn sie vom Rathaus kommen“, sowie die vorhergehenden Worte Leutholds nicht zu vereinigen; beider Worte haben nur dann einen Sinn, wenn der Hut in der Mitte von Altorf errichtet ist, d. h. wenn die Situation dieselbe wie bei Tschudi ist, der von einem in Altorf gelegenen „Platz bi den Linden, da mengklich für gon mußt“, redet.

Ein Widerspruch besteht noch in der Zeitfrage; nach der Anordnung der Szenen im Drama selbst muß eine größere Anzahl von Tagen zwischen der Errichtung des Hutes und unserer Szene verstrichen sein. Aus dem Gespräch der beiden Söldner kann man aber nur den Eindruck gewinnen, daß der Hut am Tage der Handlung aufgehängt ist.

1. a) Das Gespräch der beiden Söldner dient zur Exposition: vor allem lernt man die drohende Gefahr kennen, in der die Übertreter des Hutgebots schweben; allerdings ist Leuthold bereit, die Übertretung nicht zu sehn, aber dafür ist Frießhardt, der „dienstfertige Schurke“, umsomehr darauf bedacht, wackere Leute ins Unglück zu bringen. Ferner wird die Stellung des Volkes zu dem Hutgebot exponiert: das „schlechte Gesindel“ und die Weiber verspotten den Hut, die rechten Leute aber meiden ihn, wenn sie können; können sie es nicht, so denken sie nicht daran, sich der Schmach des Grußes zu bequemen. Das Thun Rösselmanns, infolge dessen die mannhafte Gesinnung der „rechten Leute“ nicht in die Erscheinung tritt, will wenig zur Würde des Sakraments und zur Gesinnung des Volksmanns passen. Der kleine Auftritt mit den Weibern bringt ein

Stück Humor, zu dem der tragische Ernst des späteren Verlaufs in scharfem Gegensatz steht.

b) Das Gespräch Tells mit seinem Sohne. Der Gang des Gesprächs wird durch die Fragen des wißbegierigen Knaben bestimmt; die erste Frage knüpft an das an, was der Knabe sieht; der weitere Verlauf des Gesprächs ist ungezwungen; am Schluß geht das Gespräch in ein stichomythisches Frage- und Antwortspiel aus. — Im ersten Teile des Gesprächs zerstört Tell die abergläubische Volksvorstellung bei seinem Knaben nicht, wohl aber weist er ihn auf den vernünftigen und sittlichen Gehalt dieser Vorstellung hin. In der Antwort auf die zweite Frage des Knaben („Giebt's Länder, Vater, wo nicht Berge sind?") führt Tell, mit unbewußtem Lehrgeschick, seinen Sohn am Laufe der heimischen Flüsse in ein ebenes Land, dessen Bild er den Sohn durch den Gegensatz zur Heimat gewinnen läßt. In dem Gesprächsteil, der sich an die dritte Frage des Knaben („Ei, Vater, warum steigen wir denn nicht geschwind hinab in dieses schöne Land?") anschließt, erkennt der Knabe wiederum durch den Gegensatz zur Heimat die Grundzüge der politischen Eigenart des fremden Landes, sowie er zuvor die Grundzüge seiner geographischen Eigenart gewonnen hatte. Neue Liebe zu dem kargen, aber freien Vaterlande ist der Gewinn, den der Knabe aus dem Gespräch zieht. Die Worte: „Vater, es wird mir eng im weiten Land" hat man mit Recht im Munde des Knaben zu pointiert gefunden. In den nun folgenden Worten des Vaters: „Ja, wohl ist's besser, Kind, die Gletscherberge im Rücken haben als die bösen Menschen" liegt eine Art tragischer Ironie, denn im nächsten Augenblick soll Tell erfahren, daß die Sicherheit vor der Bosheit der Menschen auch in der Schweiz nicht mehr besteht. — Mit dem von ihm völlig frei erfundenen Gespräch zwischen Tell und seinem Knaben beabsichtigt der Dichter m. E., uns die seelische Verfassung zu zeigen, in der Tell dem Hute seinen Gruß verweigert; s. unten!

c) Der nun folgende Auftritt, die Verhaftungsszene, ist voll dramatischen Lebens. — Das, was geschieht, trifft Tell und seine Freunde unerwartet, wie ein Strahl aus heiterm Himmel; plötzlich steht der Ahnungslose vor einer schweren Anklage und vor der Bedrohung seiner Freiheit; sowohl sein Gewissen als das Zeugnis seiner Freunde spricht ihn von der Anklage frei, die Frießhardt gegen ihn erhebt. Das Gefühl der Unschuld ist es auch, was Tell verhindert, Gewalt gegen Gewalt selbst zu gebrauchen und von seinen Freunden gebrauchen zu lassen.

Das Thun und Reden Tells in unserem Auftritt ist in geradezu entgegengesetzter Weise gedeutet worden. Die Scheidung der Wege, welche die Auslegung geht, vollzieht sich bei den Versen: „Was kümmert uns der Hut! Komm, laß uns gehn!" Nach der einen Meinung, die Bellermann vertritt, weiß Tell von dem Hute, will ihn aber nicht sehn; nach der anderen, die Düntzer verficht, weiß Tell nicht von dem Hutgebote. Gegen die letztere Auffassung scheint als ein handgreiflicher Gegengrund

zu sprechen, daß Tell bei der Verkündigung des Hutgebotes I, 3 zugegen ist. Indes könnte dies Bedenken durch unsere Bemerkungen auf S. 380 f. gehoben werden. Gleichwohl dürfte Schiller, als er die Ausruferszene nachträglich in den I. Aufzug einschaltete, schwerlich übersehn haben, daß so das Mandat Tell jedenfalls bekannt werden mußte. Der entscheidende Gegengrund gegen die Düntzersche Auffassung liegt in Tells späteren Worten: „Aus Unbedacht, nicht aus Verachtung Eurer ist's geschehen"; s. unten! — Bellermann führt seine Auffassung der Verse: „Was kümmert uns der Hut!" in folgender Weise aus: Tell sei, ohne es zu wissen, in die Nähe des Hutes gekommen; den Gruß zu leisten, sei ihm unerträglich, umzukehren und „den langen Umweg durch den halben Flecken" zu machen, sei ihm auch wider die Natur; so lasse er es im Gefühl seiner Freiheit und Kraft darauf ankommen, ob man ihn wirklich ernstlich anhalten werde und gehe, ohne sich's recht zu überlegen, ruhig weiter. Auch gegen diese Meinung drängen sich die wichtigsten Gegengründe auf. Zunächst fehlen die charakterologischen Voraussetzungen für dieselbe: der Tell, der es „im Gefühl seiner Freiheit und Kraft" darauf ankommen läßt, ob man ihn wirklich ernstlich anhalten werde, hat mit dem Tell Müllers (s. oben S. 343 f.) mehr Verwandtschaft als mit dem Schillerschen. Ein Mann, dessen Thun unter dem Leitwort: „Die Schlange sticht nicht ungereizt" steht (I, 3), der den Vogt und den Zusammenstoß mit ihm meiden, der vorsichtiglich wandeln will, kann es nicht darauf ankommen lassen, ob die Diener des Vogts wirklich Ernst machen werden. Ferner würden Tells erste Worte zu Frießhardt und vor allem seine zornige Frage: „Ein Verräter, ich?" sich nur schwer verstehn lassen, denn wenn jemand es darauf ankommen läßt, ob man ihn festhalten wird, kann er sich nicht gerade wundern, wenn es geschieht, und wenn man gegen ihn die Anklage ausspricht, auf grund deren man ihn verhaftet. Vor allem aber bleiben auch bei diesem Erklärungsversuch (wie sich zeigen wird) Tells spätere Worte: „Aus Unbedacht, nicht aus Verachtung Eurer ist's geschehn" unverständlich. — Verstehe ich Schiller recht, so ist seine Meinung die folgende: Vater und Sohn gehen bei ihrem Auftreten „an dem Hut vorbei gegen die vordere Szene, ohne darauf zu achten" (s. die szenarischen Bemerkungen); sie versenken sich in ein bewegtes Gespräch, während dessen die nähere Umgebung für die Sprechenden nicht vorhanden ist; gegen das Ende des Gesprächs schickt sich Tell an, seinen Weg fortzusetzen. Da ruft sein Knabe aus: „Ei, Vater, sieh den Hut dort auf der Stange!" Tell hört den Ruf, aber er ruft sich das Hutgebot nicht in die Erinnerung zurück, sondern antwortet: „Was kümmert uns der Hut! Komm, laß uns gehen!" Um das Psychologische des Vorgangs zu verstehn, bedenke man das Träumerische, Sinnende in Tells Geistesart; sein Geist spinnt offenbar das Gesprächsthema noch weiter fort, so daß die Antwort auf den Ausruf seines Sohnes den Charakter einer mechanischen Abwehr trägt und Assoziationsvorstellungen, die sich mit der Vorstellung des aufgesteckten Hutes

bei einem nicht präokkupierten Geiste einstellen müßten, nicht ins Bewußtsein hebt.

2. a) Vom Schall der Jagdhörner, dem Schrei der Weiber und dem Angstruf Walther Fürsts angekündigt, erscheint Geßler auf der Bühne; die Spannung, die an sich dem Auftreten dieses bislang nur durch seine Thaten dem Zuschauer bekannt gewordenen Landvogts vorangeht, wird noch gesteigert durch das Kritische des Moments, in dem er auftritt. Das große Gefolge von bewaffneten Knechten, welche die ganze Szene umstellen, macht sein Erscheinen von Anfang an beängstigend. In dem Gespräch mit Tell erhebt er zunächst die Anklage wider Tell; dann leitet er — Tells demütige Entschuldigung und Bitte um Gnade überhörend — mit der Frage: „Du bist ein Meister auf der Armbrust . . ?" die Ankündigung einer Aufgabe ein, durch die er, weil er ihre Lösung für unmöglich hält, den Schützen Tell öffentlich demütigen zu können meint. Welche Aufgabe Geßler im Sinn hatte, läßt sich nicht sagen, da die Worte des Knaben ihn auf die Aufgabe bringen, die er nachher dem Tell stellt. Als dann Tell, entsetzt durch das Ungeheuerliche der Aufgabe, nicht zu glauben vermag, es könne dem Vogte Ernst sein, wiederholt Geßler den Befehl mit harter Kürze; und als Tell sich aus seiner Vaterangst den Ausweg: „Eher sterb' ich!" sucht, verlegt er ihm denselben durch das furchtbare Entweder-Oder: „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben." Dem vor der entsetzlichen Forderung zurückbebenden Vater begegnet Geßler zunächst mit Hohn („Ei, Tell, du bist ja plötzlich so besonnen!") und mit dem spöttischen Hinweis, daß er die Aufgabe an Tells Eigenart angepaßt habe. — Einer besonderen Betrachtung sind noch die Verse: „Aus Unbedacht, nicht aus Verachtung Eurer ist's geschehn" u. s. w. zu unterziehn. Die Frage ist vor allem, worin Tells Unbedachtsamkeit und Unbesonnenheit bestand. Nach der Meinung Düntzers, der Tells Bekanntschaft mit dem Mandat leugnet, bestand Tells Unbesonnenheit darin, „daß er die beiden beim Hute stehenden Söldner des Landvogts nicht bemerkt" (S. 250 f.). Diese Erklärung hätte nur dann einen Sinn, wenn die Wahrnehmung der beiden Söldner ihm zur Erkenntnis seiner Grußpflicht hätte verhelfen können. Düntzer ist in der üblen Lage, Tells Unbesonnenheit nicht nachweisen zu können. Am schärfsten aber tritt die Unmöglichkeit der Voraussetzung, Tell kenne das Hutgebot nicht, durch Tells Entschuldigung heraus: er entschuldigt sich nicht mit Unkenntnis, sondern Unbedachtsamkeit. — Ebensowenig verträgt sich die Bellermannsche Deutung der That Tells mit Tells Selbstaussage über dieselbe, denn ein Mann, der es darauf ankommen läßt, ob man ihn anhalten werde, handelt im Sinne des vorsichtigen, alle Reizung geflissentlich vermeidenden Tell nicht mit Unbedacht und ohne Absicht, sondern thöricht und mit Absicht. Trifft unsere Deutung der seelischen Verfassung Tells die Meinung des Dichters, so ist Schiller in der Darstellung des Vorgangs dem Chronicon Tschudis gefolgt. Nach Tschudi geht Tell „etlichmal für den uffgehenckten Hut", ohne ihm Reve-

renz zu thun; nach Tells eigner Aussage ist die Unterlassung der Reverenz von ungefähr (d. h. ohne Absicht) und nicht aus Verachtung geschehn; das will sagen, er ist, ohne sich das Gebot ins Bewußtsein zu rufen, am Hute vorbeigegangen. Auch bei Schiller geht Tell zweimal am Hute vorbei, ohne zu grüßen; das erste Mal (beim Auftreten) achten Vater und Sohn nicht auf den Hut; das zweite Mal (beim Abgehn) kommt dem Vater das Mandat nicht zum Bewußtsein. Würde das Mandat Tell zum Bewußtsein gekommen sein, so würde er dasselbe auch befolgt haben, da er fest entschlossen war, den Vogt nicht zu reizen; verspricht er demselben doch auch: „Es soll nicht mehr begegnen." — Übrigens kann mit Recht der Vorwurf gegen den Dichter erhoben werden, daß er den bei den Worten: „Was kümmert uns der Hut!" in Tells Seele sich abspielenden seelischen Vorgang nicht genügend verdeutlicht hat. Beim Lesen des Dramas ist man darauf angewiesen, sich denselben aus Voraussetzungen zu erschließen; bei der Aufführung des Dramas kann das Verständnis durch das gute Spiel des Tell in jenem kritischen Momente erleichtert werden.

b) Die erste Persönlichkeit, die für Tell Partei ergreift, ist Bertha; ihre erste Fürbitte fertigt Geßler kurz ab, die zweite würdigt er überhaupt keiner Antwort. Für den Landvogt ist in diesem Szenenteile gleichsam niemand anders als Tell da; bei aller äußeren Ruhe ist sein Spiel leidenschaftlich gegen diesen gekehrt. Weder Berthas Bitten noch Walther Fürsts fußfälliges Flehen und Rösselmanns feierliche Mahnung noch Walther Tells Widerspruch gegen sein Gebot noch Melchthals aufrührerisches Thun werden von ihm beachtet. Der Zweck, den Geßler mit seinen Worten verfolgt, ist, Tell zur That zu reizen; nicht daß er glaubte, Tell werde sich zur That wirklich reizen lassen (vergl. seinen nachherigen Ausruf: „Er hat geschossen? Wie? Der Rasende!"); er will nur, daß Tell einmal den Reiz zur That und dann den Widerstreit seines väterlichen Gefühls gegen diesen Reiz schmerzhaft empfinde. Er glaubt eine Situation geschaffen zu haben, in der er Tells Mannes- und Schützenstolz in den Staub beugen kann; er stellt die Aufgabe, nicht damit sie gelöst, sondern damit Tell an ihr sein Unvermögen zur Lösung durchkoste. — Der Grund, weshalb Geßler den Tell vor die furchtbare Aufgabe stellt, liegt nicht in Tells Unehrerbietigkeit dem Hute gegenüber, sondern in etwas früher Geschehenem; Geßler hatte, wie es Schiller selbst nennt, schon vor unserer Szene etwas gegen Tell, er sucht nur „eine Ursach, an ihn zu kommen" (s. oben S. 424); diese Ursach findet er in der Verletzung des Mandats. Bei der Begegnung am Schächenbach hat Geßler die Furcht des Tyrannen vor dem todbringenden Geschoß empfunden; längst vor unserer Szene war es daher bei ihm beschlossene Sache, den Schützen Tell zu demütigen. Um Tell zur That zu reizen, rückt Geßler ihm ein stolzes Wort, das er einst gesprochen hat, vor; auf dieses Wort beziehen sich die Anspielungen: „Er rühmte sich, auf ihrer (sc. der Schritte) hundert seinen Mann zu treffen" und: „Du rühmst

dich deines sichern Blicks"; Tell soll einmal den Reiz empfinden, seine Treffsicherheit und seinen „sichern Blick" zu bewähren, und dann den Schmerz, um seiner Erregung willen das, was er bewähren möchte, nicht bewähren zu können. Mit einer auf Tells Natur wohlberechneten diabolischen Beredsamkeit stachelt Geßler seinen Feind an, seine „Kunst" zu zeigen und sich als den Meister zu bewähren, der seiner Kunst stets gewiß ist, dessen Hand und Auge sich von der größten Seelenerregung nicht die Ruhe und die Klarheit nehmen lassen.

Nach Hoffmeister hat der Landvogt anfangs nicht die Absicht, auf dem Schuß zu bestehn, sondern will mit seinem Befehle nur Tell auf seine Einfalt prüfen; würde Tell ohne Besinnung sich zum Schusse bereit gemacht haben, so hätte ihm Geßler (nach Hoffmeisters Ansicht) den Schuß erlassen, weil er sich damit als Einfältiger gezeigt haben würde. Der Widerspruch des erschütterten Vaters zeige aber dem Geßler, daß Tell kein Einfältiger sei, und nun verlange der Landvogt den Schuß, um sich an dem Verhaßten zu rächen und das Volk zu blindem Gehorsam zu gewöhnen (S. 181 fg.). — Diese ganze Konstruktion der Szene wird durch das spätere Wort Geßlers zerstört, das in der That Hoffmeister nicht erklären zu können zugesteht: „Er hat geschossen? Wie? Der Rasende!" Geßler ist von dem Schuß Tells völlig überrascht, ja er würde ihm den Schuß nicht befohlen haben, wenn er geahnt hätte, Tell könne schießen. Geßlers Absicht bei seinem Gebot ist weder Tell zu prüfen noch ihn erzittern zu machen, sondern ihn zu demütigen; um diese Demütigung zu erreichen, hat er für ihn „ein eigen Wagstück" ausgesucht; das Wagstück liegt auf dem Gebiete, auf dem Tell Meister ist, auf dem Gebiete der Schützenkunst, und ist um seiner Gefährlichkeit willen nur bei einer seelischen Eigenart ausführbar, wie sie Tell besaß und wie sie dem Landvogt an ihm bekannt war. Diese Bekanntschaft mit Tells Gemütsart bekunden die Worte: „Ein andrer wohl bedächte sich, — du drückst die Augen zu und greifst es herzhaft an." Die Aufgabe ist also mit überlegter Grausamkeit auf Tells Eigenart zugespitzt. Damit nun aber Tell den Schuß, der seines Kindes Leben gefährdete, nicht von vorherein weit von sich wegwies, war es nötig, daß Geßler ihm den Ausweg, den Knaben durch Hingabe seines Lebens retten zu können, von vornherein verlegte; erst wenn Tell wußte: „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben", konnte durch die Reizungen des Vogtes in ihm das Bewußtsein seiner Kunst wieder lebendig werden, und so der Schuß ihm als eine Möglichkeit der Rettung erscheinen. —

c) Nach der psychologischen Berechnung Geßlers konnte Tell nicht schießen; der Ausgang zeigt, daß er sich verrechnet hat. Der erste Versuch freilich mißlingt und endigt damit, daß Tell dem Vogt sein Leben anbietet. Darauf Geßlers Ablehnung und neuer demütigender Hohn: „Du kannst ja alles, Tell, an nichts verzagst du" u. s. w. Die Worte Geßlers erregen in der Seele Tells von neuem einen fürchterlichen Kampf; plötzlich nimmt er aus seinem Köcher den Pfeil, mit dem er nach seinem

späteren Geständnis sich am Vogt gerächt haben würde. Von der Linde her ertönt jetzt der ermunternde Zuruf des Knaben; noch einmal wird sich Tell dessen bewußt, daß ihn eine grause Notwendigkeit zwingt, dann rafft er sich zusammen und legt an. — Während Tell zielt, spielt sich die Szene zwischen Rudenz und Geßler ab. Bisher wurde Geßler durch nichts von der Aufmerksamkeit auf Tell abgelenkt, jetzt wird er von Rudenz gezwungen, sich ihm zuzuwenden. Rudenz zerreißt jetzt die Fessel, die er sich selbst thöricht ums Haupt gelegt hatte; seine Worte bekunden männliche Bestimmtheit und ritterliche Kühnheit. Dem grausamen Willen des Vogts setzt er seinen Willen entgegen („Herr Landvogt, weiter werdet Ihr's nicht treiben, Ihr werdet nicht!); dem Verbot des Vogtes: „Ihr schweigt" antwortet er mit einem entschiedenen: „Ich will reden!" Er legt alsdann sich selbst das Recht bei, gegen das Thun des Landvogts zu protestieren, das im Namen des Königs wider den Willen des Königs geschehe. Was Rudenz von seiner inneren Empörung über die schweren Thaten des Vogtes sagt, steht in peinlichem Widerspruch zu dem, was Attinghausen, ohne Widerspruch zu erfahren, dem Junker II, 1 vorgeworfen hat.[1]) Man hat die Wahl, entweder eine grobe Selbsttäuschung, für die aber in der Situation kaum die Voraussetzungen liegen, oder einen Fehler in der Charakterzeichnung anzunehmen. — Eine Peripetie hatte Rudenz in der Szene mit Bertha erfahren, eine zweite erfährt er in unserer Szene; der Umschlag wird in beiden Fällen durch eine Erkenntnis herbeigeführt, die ihm aufgeht. In unserer Szene läßt ihn Geßlers Grausamkeit erkennen, daß er mit seiner österreichischen Politik daran war, in bester Meinung sein Volk zu verderben; als er aus dem Vaterlande fortverlangte, unterlag er einer Selbsttäuschung, als er die österreichischen Pläne förderte, einer Täuschung durch andere. Nun sind ihm Vaterland und Freiheit wieder große Lebenswerte geworden. — Gegen Ende nimmt das Gespräch eine intensiv persönliche Färbung an, doch beherrscht sich Rudenz genug, um im Landvogt immer noch den Vertreter des Kaisers zu sehn. Da, als der Redekampf in einen Schwerterkampf auszugehn droht, ertönt Stauffachers Ruf: „Der Apfel ist gefallen!" —

Der Apfelschuß ist Gegenstand wiederholter Erörterung geworden; die Frage, ob Tells That psychologisch motiviert ist, hat bereits ihre Geschichte. Eine verneinende Antwort auf diese Frage ist wiederholt gegeben worden. So äußert sich z. B. Ludwig Börne: „Der Apfelschuß war mir immer ein Rätsel, ja mehr — ein Wunder . . . Ein Vater kann alles wagen um das Leben seines Kindes, doch nicht dieses Leben selbst. . . . Man frage nur die Zeugen der That, man höre, was sie sagen, beobachte die Schweigenden — sie alle haben sie verdammt. Ja die gelungene That ist noch ganz so häßlich, als es die gewagte war; das Entsetzen bleibt, und die Furcht, der Vater hätte sein

---

[1]) „Dich allein rührt nicht der allgemeine Schmerz" u. s. w.

Kind treffen können, ist größer, als die frühere war, er könnte es treffen. War Geßlers Gebot so ungeheuer, daß es einen Vater ganz aus der Natur werfen konnte, und er nicht mehr bedachte, was er that, so hätte auch Tell, ohne Bedacht, dem Befehle nicht gehorchen, oder den Tyrannen erlegen sollen" (Gesammelte Schriften II, S. 58 f.). Um das Für und Wider richtig bemessen zu können, muß man zunächst die Motive zur That mit dem Gegenmotiv auf die beiderseitige Stärke hin vergleichen. Das Gegenmotiv ist die Vaterliebe. Daß diese Vaterliebe bei dem Familienmenschen Tell sehr groß ist, weiß man, noch ehe sie in den entsetzlichen Konflikt gerät, den unsere Szene darstellt. In unserer Szene aber spricht sie aus dem Entsetzen Tells bei Geßlers Befehl, aus seinem, des kaltblütigen Schützen, Zittern und Zagen, aus dem Verzicht auf das eigene Leben, aus dem fürchterlichen Kampfe vor dem Schuß und aus der „heftigen Inbrunst", mit der er den wiedergewonnenen Sohn an sich zieht. Ohne Zweifel fühlt dieser Tell, wie es Weber (S. 341) ausdrückt, „die ganze Gräßlichkeit seiner Aufgabe". Auch spricht er im voraus das Urteil, das er über sich fällen würde, wenn der Schuß mißglückte, mit aller Deutlichkeit aus: „Ich soll der Mörder werden meines Kinds!"

Um dieser Vaterliebe willen halten viele mit Kern (Deutsche Dramen als Schullektüre S. 14) den Schuß für „völlig unverständlich, für psychologisch ganz und gar unmöglich".

Ehe nun die Stärke der Motive zur That geprüft wird, muß man sich über die Methode klar werden, wie diese Motive sicher erkannt werden können. Da muß es nun zunächst als ein schwerer Mißstand bezeichnet werden, daß kein Wort Tells uns über die inneren Vorgänge aufklärt, die sich in seiner Seele abspielen, während ihn der Vogt zur That reizt. Ist Tell für diese Reizung empfindlich? und in welchem Maße? Das sind die Fragen, die in unserer Szene unbeantwortet bleiben. Was der Dichter hier verabsäumt, holt er indes in gewissem Sinne IV, 2 nach. In erster Linie möchte ich indes nicht mit Kern (S. 16 f.) an Hedwigs Worte: „O rohes Herz der Männer! Wenn ihr Stolz beleidigt wird, dann achten sie nichts mehr" u. s. w. denken, denn die gereizte Mutterliebe ist zu einem freien und unparteiischen Urteile nicht fähig. Wohl aber läßt uns die kurze, den Worten Hedwigs voraufgehende Äußerung Melchthals einen klaren Einblick in jene inneren Vorgänge thun. Melchthal sagt zu Hedwig: „Frau, wüßtet Ihr, wie ihn der Vogt gereizt!" und ohne Zweifel ist es die Meinung des Dichters, die dieser Augenzeuge ausspricht; was aber in Tell gereizt wurde, läßt Hedwigs Gegenrede erkennen, es ist der Stolz des Mannes. Es geht m. E. aus Melchthals Worten hervor, daß Geßler sich nicht vergebens bemüht hat, den Stolz Tells zu reizen; Tell war empfindlich gegen solche Reizung. Was sein Knabe ausspricht, wenn er dem Vater zuruft: „Frisch, Vater, zeig's, daß du ein Schütze bist! Er glaubt dir's nicht ... Dem Wütrich zum Verdrusse schieß und triff!" — dasselbe raunte ihm eine innere

Stimme zu. Gegen die Annahme, daß uns der Dichter in Melchthals Worten ein Motiv zu Tells Handeln aufweist, kann nicht das Bedenken erhoben werden, der ganze Charakter Tells stehe damit in Widerspruch; hätten allerdings „Eitelkeit und Ruhmsucht“ über das väterliche Gefühl obgesiegt (vgl. Kern S. 17), so wäre dies Bedenken berechtigt; Tell aber fühlt sich durch Geßler nicht zu eitlem und ruhmsüchtigem Thun, sondern zu einer Art Selbstbehauptung gereizt; Geßler stellt nicht nur seine Schützenkunst, sondern jene Seite seines Charakters, auf der seine Kunst vor allem beruht, in Frage. Tell hat sich wirklich bisher als der Mann gewußt und gefühlt, der da, „wo's not thut“, ein Wagstück herzhaft angreift und seiner Kunst überall gewiß ist, weil er sein Herz in der Gewalt hat. Wenn Tell auf sein Kind schießt, so behauptet er vor dem Landvogt und vor sich selbst seine Herrschaft über sein Herz, über sein Blut und seine Nerven. — Indes so sehr man bereit sein dürfte, diesem Stolz an sich eine motivierende Kraft zuzugestehn, so wird man ihm doch, so lange man nicht Tells sittliche Natur preisgeben will, die Kraft, über Tells Vaterliebe zu siegen, nicht beilegen. Wenn der Stolz es über Tell vermöchte, das sonst ungefährdete Leben seines Knaben durch den Schuß zu gefährden, so wäre sein Thun schlechthin unsittlich; indes ist doch die Lage durch die Drohung des Landvogts: „Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben“ eine ganz andere. Tell stand vor dem Entweder-Oder, sich und seinen Sohn in die Hände des erbarmungslosen Landvogts fallen zu lassen, oder sein und seines Sohnes Geschick in die „eigne kunstgeübte Hand“ zu nehmen; nur darum, weil die Verweigerung des Schusses den sichern Tod des Sohnes, der Schuß aber wahrscheinlich die Rettung desselben bedeutet, reagiert Tells Mannesstolz auf die Reizungen Geßlers. Nimmt man in Tells Seele auch nur einen leichten Zweifel an dem Ernst jener Drohung an (wozu indes bei der vollkommenen Willkür der Vögte keine Veranlassung vorliegt), so muß das Urteil über Tell alsbald ein anderes werden.

Man hat geurteilt, bei Tells furchtbarer Erregung habe ein glücklicher Schuß nur wenig Wahrscheinlichkeit gehabt. Indes beruht diese Meinung auf einer falschen Ansicht über die seelische Verfassung Tells unmittelbar vor und bei dem Schusse. Der Gedanke: „Es muß!“, der feste Wille, dem Vogt zum Trotz, dem Sohne zum Heil er selbst zu sein, endlich auch die Gewißheit, mit einem zweiten Schuß sein Kind und sich am Vogte rächen zu können, machen seine Hand ruhig und sein Auge klar. Vergl. Bellermann S. 447.

Unsere Schlußfolgerung ist unter der Voraussetzung gezogen, daß Tell wirklich vor einem Entweder-Oder stand; man hat diese Voraussetzung bestritten, indem man eine dritte und vierte Möglichkeit nachweisen zu können glaubte, die für Tell nähergelegen hätte. Die eine Möglichkeit ist bereits bei Börne erwähnt: Tell, so meint der Kritiker, habe Geßler erlegen sollen; eine zweite Möglichkeit nennt Kern (S. 16); nach Kern wäre zur Not ein Abgeben des Schusses mit voller

Sicherheit, den Apfel nicht zu treffen, motiviert; dann wäre zwar Tells Leben verfallen gewesen, seinem Kinde aber wäre kein Leids geschehn. Daß Tell, wenn ihm diese Möglichkeit in den Sinn gekommen wäre, nicht durch Rücksicht auf sein Leben sich hätte hindern lassen, sie zu verwirklichen, bedarf keines Beweises; sie kann ihm m. E. aber nicht in den Sinn gekommen sein, weil durch Geßlers aufstachelnde Reden seine Gedanken in die gerade entgegengesetzte Richtung gelenkt wurden. — Die zuerst genannte Möglichkeit kann dem Tell sehr wohl durch den Sinn geschossen sein; hat er doch zweimal an die Tötung des Vogts gedacht: einmal als er sich gelobte, daß seines nächsten Schusses Ziel das Herz des Vogtes sein sollte (IV, 3), das andere Mal, als er den zweiten Pfeil in den Koller steckte. Der Grund dafür, daß Tell den Vogt nicht erlegt, kann also nicht in der natürlichen Ehrerbietung liegen, die Tell immer noch vor dem Vogt als dem Vertreter des Königs empfindet; so Bellermann (S. 450). Er liegt vielmehr in der ernsten Gefahr, in die Tell seinen Sohn und doch auch seine Landsleute durch eine That gebracht hätte, um deren willen die Söldner Geßlers ein Blutbad angerichtet hätten.

Die Absichten Schillers werden besonders deutlich durch einen Blick auf seine Quelle, das Chronicon Tschudis. Der Tell der Sage schoß nach Webers Meinung „im vorausgefühlten Triumphe seiner überlegenen Kunst, in einem gewissen Bramarbasleichtsinn, als rauher, wilder Gebirgsschütz, der damals noch jung und wagetoll war, und vor nichts zurückbebte“. Mag dem sein, wie ihm sei, jedenfalls ist der Tell Tschudis ein anderer als dieser Tell: Tschudis Tell erschrickt, bittet den Landvogt um Gotteswillen, ihm den Schuß zu erlassen, weil es unnatürlich sei, daß er auf sein liebes Kind schießen solle; er will lieber sterben als schießen. Als ihm indes der Landvogt sagt: „Das mußt du thun, oder du und das Kind sterben“, da entschließt er sich zum Schuß, bittet Gott, ihn und sein Kind zu behüten, und wagt den Schuß (s. oben S. 329). Von einem „Bramarbasleichtsinn“ ist hier nicht entfernt die Rede, der Tell Tschudis empfindet die Gräßlichkeit seiner Aufgabe ähnlich wie der Tell Schillers; auch er schießt erst, nachdem ihn der Landvogt vor das Entweder-Oder gestellt hat. Freie Erfindung des Dichters ist das Spiel Geßlers, das zwischen Tells letzten an Geßler gerichteten Worten und dem Schuß liegt; offenbar hatte doch der Tell Schillers einen noch größeren Widerstand gegen die That in sich zu überwinden als der Tschudische Tell; um Tell dieses Mehr an Widerstand überwinden zu lassen, läßt Schiller seinen Tell durch Geßler in seinem Mannesstolz gekränkt werden. —

d. Der glückliche Schuß Tells erregt eine Reihe starker Empfindungen: für sich allein steht der Tyrann mit seinem staunenden Ausruf, lebhafteste Mitfreude bewegt die Freunde Tells, freudiger Stolz den Knaben; die beiden Meistbeteiligten, Walther Fürst und Tell, werden von der Heftigkeit der seelischen Erregung übermannt. Die Stimmung,

die sich aller beim Anblick der unendlichen Vaterfreude Tells über den wiedergewonnenen Sohn bemächtigt, ist innige Rührung. Das Urteil über den Wert des Schusses geben nach einander ein Söldner Geßlers, sein Stallmeister und endlich Geßler selbst ab. Auch Rösselmann nennt den Schuß „gut"; er aber sieht nicht nur auf den Schuß als solchen, sondern auch auf die sittliche Beschaffenheit der That, und darum ruft er ein Wehe aus über den, der Tell zu dem gottversuchenden Schusse getrieben hat.

3. Der Schluß. Der Hauptteil der Szene brachte einen plötzlichen Umschlag aus tiefem Schmerz in höchste Freude; der Rückumschlag aus dieser Freude in tiefen Schmerz erfolgt im Schluß der Szene. Das starke Mitleid, das eben erst der größten Mitfreude gewichen war, ergreift den Zuschauer von neuem. Der Tell — ein Gefangener seines Todfeindes, das ist die Thatsache, vor die man plötzlich gerückt ist; der freie Sohn der Berge im Kerker, wo weder Sonne noch Mond scheint, das ist der Ausblick, den man thun muß. Geßler, eben noch der Unterliegende, triumphiert. Die Mahnung Stauffachers, im Tell den Schutzbefohlenen Gottes zu sehen, beantwortet er mit einer Herausforderung Gottes; die Berufung auf die Freiheitsbriefe mit der höhnischen Frage: „Wo sind sie?" —

In der Abschiedsszene fällt vor allem die tiefe Niedergeschlagenheit Stauffachers und der Landleute auf, an deren Stelle man kühne Befreiungspläne erwarten sollte, umsomehr, da man auf Tells Beihilfe im Rütlibunde nicht hatte rechnen können. Tells Herz ist beim Scheiden voll Glauben an Gott.

Einzelnes: „Der Prospekt wird begrenzt durch den Bannberg" u. s. w. Fäsi II, 177: „Über den Flecken erhebt sich eines der höchsten und gewaltigsten Gebirge, welches stark (füraus in seinen untern Theilen) mit Tannen bewachsen ist. Der Teil dieses Gebirgs, gegen den Flecken zu, heißt der Bannberg. Es ist bey hoher Strafe verbotten, einiges Gehölz in demselben zu fällen; indem dasselbe zur Abhebung und Zertheilung der von dem obern und unfruchtbaren Theil des Bergs zur Winters-Zeit herabrollenden Schnee-Lauwen unentbehrlich notwendig ist. Ohne den Schirm, welchen diese gewaltige Waldung dem Flecken verschafft, würde er (allem Ansehn nach) schon längst von diesen schrecklichen Schnee-Lasten bedeckt worden seyn." — Der Name „Frießhardt" stammt ebenso wie der Rudolfs des Harras aus Müllers Beschreibung der Schlacht von Sempach; es heißt daselbst: „Zuerst fiel Herr Friedrich, der Bastard von Brandis, ein handfester hochtrutziger Mann, sonst er allein so gefürchtet als zwanzig; bey ihm fiel der lange Frießhard, welcher sich vermessen, die Eidgenossen allein zu bestehen" (S. 439). Wenige Seiten später heißt es: „An eben diesem Ort stritt bis in den Tod Rudolf der Harraß, Herr von Schönau, Harnischmeister des Herzogen." — „Leuthold", eigentlich aus Liutwalt Volksbeherrscher, wird von Schiller nach der Volksetymologie verstanden. — „Wenn man hinunter steigt von unsern Höhen u. s. w. Gemeint kann nur Deutschland sein, nicht Frankreich (Weber) oder Italien; denn es wäre wunderlich, wenn ein Anwohner des in die Reuß fließenden Schächen mit den Strömen, an denen man in das große ebene

Land hinabsteigt, andere als die zum Stromgebiet des Rheins gehörigen Ströme meinte. — „Das Feld gehört dem Bischof und dem König.“ Von der Zeit der Karolinger an war durch fromme Schenkung der Besitz der Klöster derart vermehrt, daß man eine Zeit lang fürchten mußte, aller Grundbesitz werde schließlich in das Eigentum der Geistlichen übergehn. Zwar ließ der fromme Eifer allmählich nach, doch erhielten sich die geistlichen Stifter durch das ganze Mittelalter ihren oft sehr umfangreichen Länderbesitz. So umfaßte z. B. das Besitztum des Abtes zu Prüm 42 herrschaftliche Güter. Neben dem geistlichen Grundherrn nennt Tell als weltlichen Grundherrn nur den König. Der König ist „der Eine, der sie schützt und nährt“. Dies führt zu falschen Vorstellungen, da es neben dem König eine Menge anderer Grund- und Schutzherren gab. Die Bemerkung, daß die, die das Land bebauen, den Segen, den sie pflanzen, nicht genießen, geht auf die dem Leib-, Grund- oder Schutzherrn zustehenden Naturalleistungen der Bauern. Noch im späteren Mittelalter lebten die Fronhofherren, d. h. die Könige, die Landesherren und sämtliche Grundherren, samt ihrer ganzen Hofhaltung von dem Ertrage der Fronhöfe. — Der Wald und das Wild, sowie die Gewässer und die Fische waren allmählich aus dem Gemeingut in das Eigentum der Grundherren übergegangen. Bekannt ist, daß die Bauern in den 12 Artikeln die Rückgabe der gemeinen Nutzungsrechte an Wasser und Wald, insbesondere der Jagd und der Fischerei verlangten (Art. 4). — Das Salzregal wird schon im 12. Jahrhundert als Recht der königlichen Gewalt erklärt; Meyer verweist auf Sachsenspiegel I, 35, Schwabenspiegel 222. — „Melchthal und Stauffacher kommen“. Das Auftreten der beiden ist vom Dichter nicht motiviert; da die Vereinbarungen auf dem Rütli endgiltig waren, ist ihr Erscheinen nicht daraus zu erklären, daß die drei Häupter der Verschwörung öfter Veranlassung zur Beratschlagung gehabt hätten (so Bellermann). — „Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell.“ Vergl. oben S. 328. Wunderlicher Weise nimmt Hoffmeister an, Tell sei ein Name, den vielleicht Wilhelms sämtliche Bundesgenossen sich ebenso beigelegt hätten, wie die niederländischen Verschworenen den Spottnamen Geusen (S. 181). Der Name ist offenbar ein Spottname, den man Tell um seiner Eigenart willen beigelegt hatte. In der bei Etterlin, Tschudi und sonst vorkommenden Etymologie wird der Name in Zusammenhang gebracht mit dem z. B. im bayrischen Dialekte sich findenden „dalen“ reden oder thun wie kleine Kinder. Wackernagel im altdeutschen Wörterbuch: „Tell, ahd. Tello, Tallo, männl. Zu- und Eigenname, agſ. deall adj. geschmückt, gerüstet mit, mhd. getelle, gr. *θάλλω*, *θῆλυς*, l. bellus.“ — Die Unterlassung des Grußes sieht Geßler, juristisch ausgedrückt, als einen dolus an, während sie in Wahrheit nur den Charakter einer culpa besitzt; wohl hat Tell den „Vorsatz“, nicht zu grüßen, aber es fehlt ihm die Absicht der Rechtsverletzung. — „Und das muß wahr sein, Herr“ u. s. w. Diese Verse haben ihre kleine Geschichte. Goethe schreibt an Eckermann:

„Wie er (Schiller) überall kühn zu Werke ging, so war er auch nicht für vieles Motivieren. Ich weiß, was ich mit ihm beim Tell für Not hatte, wo er geradezu den Geßler einen Apfel vom Baum brechen und vom Kopf des Knaben schießen lassen wollte. Dies war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motivieren, daß er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt großthun lasse, indem er sagt, daß er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baume schieße." Schiller folgte dem Winke Goethes und beseitigte den „unerlaubten Sprung" in der von Goethe empfohlenen Weise; Iffland gegenüber bezeichnete er die Änderung als „eine kleine, aber wesentliche Abänderung"; er begründet sie in seinem Briefe damit, daß „der Einfall des Landvogts mit dem Apfel" nicht gehörig motiviert gewesen sei. Ich kann diese Änderung nicht mit Bellermann „höchst zweckmäßig" finden; sie war überflüssig und verursacht zudem eine Unebenheit, die besser vermieden wäre. Überflüssig ist sie, weil Geßler, wie aus den Worten: „Du bist ein Meister auf der Armbrust" u. s. w. hervorgeht, von vornherein die Absicht hat, Tell eine gefährliche Probe seiner Kunst abzuverlangen, und weil deshalb der Anblick des Knaben und der Äpfel an dem „über ihn herhängenden" Baumzweige völlig den „Einfall des Landvogts mit dem Apfel" motiviert; dem nach einem gefährlichen Ziel suchenden Geßler drängte sich dieser Gedanke gleichsam auf. Eine Unebenheit aber entsteht bei der gegenwärtigen Fassung der Stelle insofern, als man nun annehmen muß, Geßler habe bereits einen Plan im Geiste fertig gehabt, der nachher durch die Worte Walter Tells zurückgedrängt sei." — „Du drückst die Augen zu". Düntzer (S. 254) wittert hier „bitterste Laune", da der Schütze sein Ziel genau ins Auge fassen müsse; m. E. ist es dem Dichter gar nicht zum Bewußtsein gekommen, daß ein Zudrücken der Augen bei dem, was er von Tell fordert, unmöglich ist. Der Sinn des metaphorischen Ausdrucks ergiebt sich aus dem Gegensatz: „Ein andrer wohl bedächte sich"; vergl. Tells eigene Maxime: „Wer gar zuviel bedenkt, wird wenig leisten." — „Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes." Der Sinn dieser Verse kann eigentlich nur sein: Er wird das Herz des Kindes treffen; denn mit „auf" kann nur das nicht getroffene Ziel bezeichnet sein. Es käme also ein Sinn heraus, der dem vom Dichter beabsichtigten Sinne gerade entgegengesetzt ist. Offenbar will der Dichter aber mit dem Objekt „auf das Herz" den Punkt bezeichnen, den der sein Ziel verfehlende Schütze trifft. Abgesehn von der Sprachwidrigkeit, ist es dann aber schwer zu begreifen, weshalb der Dichter dann nicht „Haupt" statt Herz sagt. Vergl. Düntzer S. 256 f. — „Du rettest alle". Anspielung auf Lukas 23, 35: „Er hat andern geholfen, er helfe sich selber." Völlig verkehrt faßt Weber (S. 433) die Worte futurisch. — „Bertha wirft sich zwischen ihn (Rudenz) und Geßler." Die Verbindung dieser szenarischen Bemerkung mit der späteren Angabe über den Zeitpunkt, in dem Tell geschossen hat, ist unmöglich; denn wollte man sich die Vorgänge nach diesen beiden szenarischen Bemerkungen vorstellen, so müßte Tell den Schuß bereits vor den Worten: „Mein

Volk verließ ich" u. s. w. gethan haben, und es würden zwischen dem Augenblick, in dem Tell den Schuß abgegeben hat, und dem Ausruf Stauffachers nicht weniger als 20 Verse liegen. Düntzer will die frühere szenarische Bemerkung streichen, sodaß sich Bertha erst nach den Worten: „Ich hab' ein Schwert, und wer mir naht" zwischen die beiden Streitenden werfen würde; indes ist dieser Zeitpunkt, in dem sich Rudenz gegen die Reisigen wendet, schwerlich zu einem Eingreifen Berthas geeignet. Vielleicht erklärt sich die jetzt bestehende Verwirrung durch die Annahme, daß Schiller jene 20 Verse erst nachträglich eingeschaltet hat; durch Weglassung derselben würde der Verlauf der Ereignisse ein vollkommen glatter werden. Auch würde sich bei dieser Annahme die Entstehung einer weiteren Unzuträglichkeit erklären lassen. Bei der jetzigen Gestalt des Textes liegen fast vierzig Zeilen zwischen dem Anlegen der Armbrust und dem Abschnellen des Pfeils, d. i. ein Zeitraum von 3 bis 4 Minuten; das ist zu lange, da man sich wohl kaum zu der Annahme Bellermanns entschließen dürfte, Tell habe „zur ruhigen Abwägung des Schusses" einmal oder ein paarmal abgesetzt. Nimmt man an, daß ursprünglich über die Hälfte der Verse gefehlt hat, so ist die Zwischenzeit nicht unnatürlich lange. — Den Augenblick, in welchem Tell geschossen hat und der Knabe mit dem Apfel in seine Arme gesprungen kommt, bezeichnet Schiller in seinem Briefe an Cotta vom 22. Mai 1804 als den fruchtbarsten, für die bildliche Darstellung geeignetsten Moment. — Der Isisrezensent äußert von diesem Moment: „Hätt' ich von Schillers Werke nichts als diese Pantomime gelesen, ich würde in ihm den größten unserer Dichter geahnt haben, welcher der Natur in ihren geheimsten Wegen nachfliegt." — „So lang die Berge stehn auf ihrem Grunde". Scheuchzer Hist. nat. I, 406: „Die alte Redensart der bündnerischen Nation: ‚So lang Grund und Grath staht', ist gewißlich vernünftiger, als das Wort ewig, dessen man sich sonsten bedienet". — „Doch wehe dem, der ihn dazu getrieben, daß er Gott versuchte!" Vergl. III, 1: „Zu schiffen in dem wüt'gen See! Das heißt nicht Gott vertrauen, das heißt Gott versuchen!" — „Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen." Der Dichter folgt hier Tschudi, bei dem Tell „gern die Sach glimpfflich verantwurt" hätte; die Verlegenheitsausrede bedeutet keinen Rückfall in die Stimmung der „Unterthänigkeit", wie Bellermann (S. 450) annimmt; sie fließt aus der Furcht vor Geßlers Rache; bei Tschudi heißt es: „Der Tell erschrack aber." — „Wohlan, o Herr, weil Ihr mich meines Lebens habt gesichert" u. s. w. Nach Börne (a. a. O. 59) war es eine „Philisterei", daß Tell tollkühn dem Landvogt eingestand, was er mit dem zweiten Pfeile im Sinne geführt habe. Die Aufklärung über Tells Thun gewährt seine Antwort auf die Frage Stauffachers: „O warum mußtet Ihr den Wütrich reizen!" Der Landvogt hat ihm das Leben zugesichert; nun vermag er sich nicht mehr zu bezwingen, das Rachgefühl der „Höllenqualen", die ihn der Vogt hat leiden lassen, wird seiner Herr, und unbesonnen verrät er dem Vogt mit einem „furchtbaren" Blick seine

Gesinnung und mit furchtbaren Worten seine frühere Absicht. „Kühn" ist Tell in diesem Augenblick nicht zu nennen, denn kühn ist nur, wer die Gefahr sieht, aber die Gefahr nicht fürchtet. — „Das dürft Ihr nicht" u. s. w. Müller bemerkt, Geßler habe Tell über den See geführt „mit Verletzung der Freiheit, welche die ausländischen Gefangenschaften verbot." — Daß Bertha und Rudenz dem abgehenden Geßler folgen, erscheint nach den Vorgängen der Szene unwahrscheinlich; gut motiviert ist diese Thatsache in der szenarischen Bemerkung der Hamburger Handschrift (bei Düntzer S. 266); hier heißt es: „Indem er (sc. Geßler) abgeht, ergreift er die Hand der Bertha und führt sie mit sich. Rudenz will ihr folgen, die Weiber werfen sich in den Weg. Weiber: „O rettet ihn, Herr Freiherr! Rettet ihn!" Rudenz reißt sich los und folgt der Bertha." Berthas Abgang ist mithin ein unfreiwilliger, und Rudenz folgt ihr, um sie zu beschützen. — Über das klägliche Benehmen der Verschworenen s. oben S. 346 f.

Rückblick auf den III. Aufzug. Bei einer Rückschau auf den III. Aufzug sammelt sich das Interesse auf Tell. Man hat mit ihm eine „Stunde" erlebt, an die er selbst und seine Kindeskinder denken werden; in dieser Stunde hat Tell „zehnfachen Tod" empfunden und jenen Augenblick voll „Höllenqualen" durchgelitten, in dem er mit furchtbarem Eidschwur gelobte, mit seinem nächsten Schusse den Landvogt zu töten. Seine Leiden nachfühlend, haben wir mit ihm „mitleidende Furcht, mitleidenden Schrecken, mitleidende Angst, mitleidende Entrüstung, mitleidende Verzweiflung" (Vom Erhabenen) empfunden. Wir haben mit ihm vor dem entsetzlichen Entweder-Oder, vor der qualvollen Wahl zwischen dem Schuß und der Unterlassung des Schusses, gestanden, wir sind Zeugen gewesen, wie die ruhige, gehaltene Kraft des Mannes versagte. Als sich dann Tell unter dem Druck der Zwangslage, unter den Wirkungen der aufreizenden Reden des Vogts und in der Gewißheit, sich am Vogte rächen zu können, zusammengerafft und den Schuß mit sicherer Hand gethan hat, da empfindet man ihm die tiefe Freude seines Vaterherzens nach. Aber von neuem reißt der Dichter uns in das mitleidende Empfinden hinein, um uns schließlich dem größten Mitleid mit dem in ein trostloses Gefängnis abgeführten Weidgesellen zu überlassen.

Will man Tells Charakter nicht von vornherein schief auffassen, so muß man jeden politischen Gesichtspunkt vermeiden; Tell ist eine völlig unpolitische Natur (s. oben S. 344). Unter politischem Gesichtswinkel sieht Börne den Tell und kommt deshalb zu dem abfälligsten Urteile über ihn. Ginge allerdings Tell, wie Börne annimmt, mit absichtlich niedergeschlagenen Augen an der Stange vorüber, damit er sagen könne, er habe den Hut nicht gesehn und das Gebot nicht übertreten, so würde er uns wegen dieses zweideutigen Benehmens verächtlich erscheinen; dann würde man sich allerdings bei seiner „demütigen" Antwort auf Geßlers Anklage seiner schämen. Aber es ist kein Zweifel, daß Tell unabsichtlich nicht gegrüßt hat, daß er gegrüßt haben würde, wenn ihm Geßlers Gebot zum Bewußtsein gekommen wäre; er würde nicht sagen: „Es soll

nicht mehr begegnen", wenn er vorher wissentlich und willentlich den Gruß versagt hätte; nicht sein böser Wille, sondern seine träumerische, „sinnierende" Natur sind Schuld an der Unterlassung des Grußes; es ist eine Art tragischer Ironie, daß eben der Mann, der den Frieden bewahren und jede Reizung vermeiden will, wider seinen Willen in Streit gerät und den Vogt reizen muß; die Ironie ist um so schärfer, als Tell gerade an dem Tage, an dem er den Landvogt meiden will, ihn gegen sich erregt.

Wie Börne einerseits Tell unter einem Gesichtspunkte sieht, unter dem er nicht gesehen werden darf, so sieht er ihn auf der anderen Seite unter einem Gesichtspunkte nicht, unter dem er gesehn werden muß: er vergißt über dem Vater in Tell ganz den Mann, den Mann, dem Schiller nach seiner eigenen Aussage eine „edle, schlichte Manneswürde" geben wollte. Der Tell, wie ihn Schiller gedacht hat, vermag mit erhabener Fassung, wenngleich mit „schmerzzerriss'ner Seele" den Schuß zu thun.

Schaut man von unserer Szene vorwärts, so ist von vornherein zweifellos, daß sie auf Tells Gesinnungsweise nachhaltig eingewirkt hat; die 3. Szene des IV. Aufzugs wird zeigen, wie groß die Umwälzung ist, die Tell erlitten hat.

Tell und sein Widerpart, Geßler, stehen einander persönlich gegenüber. Seit der Begegnung im Schächenthal, von der die Feindschaft zwischen beiden herrührt, hat sich Geßler offenbar viel mit Tell beschäftigt; er hat sich eine genaue Kenntnis seines Charakters verschafft und unter der Voraussetzung dieses Charakters einen Plan ausgesonnen, wie er Tell demütigen will. So zeigt Geßler hier dieselbe Charaktereigenschaft, die sich auch sonst an ihm hat beobachten lassen: er ist ein Mensch von kluger Berechnung, der sich nicht von augenblicklicher Erregung, sondern von seinem überlegenden Verstande beraten läßt. Seine gegen Tell gerichteten Reden gleichen Pfeilen, die er nach sorgfältigem Zielen abschießt. Allerdings erweist sich seine Berechnung schließlich doch als falsch, weil er Tells Manneswürde zu niedrig veranschlagt hat; nach seiner Berechnung mußte er über den vor dem Schusse ohnmächtig zurückbebenden Tell endgiltig triumphieren; in Wirklichkeit schlägt sein anfänglicher Triumph in eine Niederlage um. —

In dem Streit zwischen Tell und Geßler stehen alle redenden Personen mit Ausnahme des einzigen Frießhardt auf Seiten Tells; das innigste Verhältnis zu ihm haben sein Sohn und sein Schwiegervater; treu zu ihm halten ferner die Verschworenen; von der Seite des Landvogts treten auf seine Seite Bertha, die innerlich schon längst nicht mehr auf Seiten des Verrates gestanden hat, und Rudenz; aber auch Rudolf der Harras und Leuthold, die Untergebenen des Landvogts, bezeugen ihm ihre Zuneigung. So steht Geßler fast isoliert; aber er hat die stumme Schar seiner Waffenknechte um sich.

Von den Personen, die in der Apfelschußszene auftreten, verdient besondere Erwähnung Walther Tell. Er ist offenbar das Ebenbild des

Vaters, ihm gleich durch sinniges und nachdenkliches Wesen, durch seine Freude am Leben des Jägers und durch die ruhige Sicherheit, mit der er den Pfeil des Vaters erwartet. Rührend ist sein Glaube an die Kunst des Vaters und sein Stolz auf diese Kunst: er rühmt vor dem Landvogt die Treffsicherheit seines Vaters, er fürchtet sich nicht vor dem Pfeil von Vaters Hand, es ist ihm gleichsam seine eigene Ehrensache, daß der Vater dem ungläubigen Tyrannen zum Verdrusse schießt und trifft.

Die Apfelschußszene ist in technischer Hinsicht das Muster einer dramatischen Szene; die dramatische Natur unserer Szene liegt vor allem in dem Überraschenden, das der Gang der Handlung für die Handelnden hat. Überraschend ist für Tell, der sich eben noch der Sicherheit des Schweizers gefreut hat, seine Gefangennahme', überraschend ist für alle das Erscheinen Geßlers, sowie sein grausamer Befehl; überrascht wird ferner Rudenz von der Erkenntnis, daß er daran war, in bester Absicht sein Volk zu verderben; ebenso wird Geßler durch Rudenz' Gesinnungswechsel überrascht. Überraschungen sind endlich der Schuß Tells und seine Verhaftung. —

Der Vorblick vom Schluß des III. Aufzugs aus ist trostlos; zunächst ist es das Schicksal Tells, das aussichtslos erscheint; aber auch der Ausblick auf die Erhebung des Volks, der am Ende des II. Aufzugs so hoffnungsvoll war, ist völlig getrübt; denn aus den Worten Stauffachers („O, nun ist alles, alles hin! Mit Euch sind wir gefesselt alle und gebunden!") und der mitverschworenen Landleute spricht eine Mutlosigkeit, die das Schlimmste befürchten läßt. Dafür aber, daß Rudenz sein Vaterland retten wird, ist in seinem Charakter keine sichere Bürgschaft gegeben.

IV. Aufzug.

Vorblick. Zwischen dem III. und dem IV. Aufzuge liegt nur eine ganz kurze Zwischenzeit; in dieser Zwischenzeit ist Geßler zu Schiff gegangen, nachdem er vorher noch die Entführung der Bertha angeordnet hat. In der ersten Szene erfährt man den weiteren Verlauf der Seefahrt bis zu dem Augenblick, in dem Tell vom Schiff abspringt; die Entführung des Edelfräuleins führt in der 2. Szene eine entscheidende Wendung im Gange der Haupthandlung herbei. In der Zwischenzeit hat sich ferner das Gerücht verbreitet, daß der Freiherr von Attinghausen im Sterben liege.

Die erste und dritte Szene liegen in einer Richtlinie: Tell erscheint in der dritten Szene dort, wohin er am Schluß der ersten abgegangen ist, und zwar um das zu vollbringen, was seine Worte in der ersten Szene ahnen lassen. Der Weg vom Schauplatz der ersten bis zum Schauplatz der dritten Szene beträgt etwa fünf Stunden (Weber); natürlich hat der Dichter diese Zeitstrecke, in der nichts für die Handlung Bedeutsames geschieht, idealisierend verkürzt, so daß wir die dritte Szene

noch in die späteren Nachmittagsstunden des Tages setzen dürfen, in dessen ersten Nachmittagsstunden der III. Aufzug spielt. —

Beide Szenen gehören ausschließlich der Tellhandlung an. Dagegen liegt der dramatische Schwerpunkt der zweiten Szene in der Rudenzhandlung; doch haben auch die Volkshandlung und die Tellhandlung einen Anteil an derselben.

Der Ausblick vom Ende des III. Aufzugs mußte trostlos genannt werden; in unserem Aufzug nehmen aber die Dinge eine völlig unerwartete Wendung: Tell wird frei und führt nun seinen Entschluß, Geßler zu töten, aus; Rudenz aber erhält durch die Entführung der Geliebten den stärksten Beweggrund, der Sache des Volkes zu dienen; sein thatkräftiges Vorgehn reißt auch Melchthal mit sich fort.

So kommt es in unserem Aufzuge dahin, daß Tell den einen Teil der Aufgabe löst, die sich die Rütliverschwörer gestellt hatten, und daß Rudenz mit dem vom Bundesbeschluß sich losmachenden Melchthal den anderen Teil in Angriff nimmt.

Szene 1.

Den Bericht über Tells Rettung fand Schiller bei Tschudi (s. oben 329 f.); er hat diesen Bericht in unserer Szene dem eben der Gefahr entronnenen Tell in den Mund gelegt und ihm so das höchste dramatische Leben verliehen. Ein Meisterzug dramatischer Kunst ist es, daß wir, bevor der gerettete Tell erscheint, Zeugen der furchtbaren Fahrt des Schiffes werden, auf dem ihn der Landvogt entführt, und daß Tell eben in dem Augenblicke auftritt, in dem wir ihn verloren glauben.

Der Ort der Handlung ist das östliche Ufer des Vierwaldstätter Sees. Bereits Weber glaubte auf eine Schwierigkeit in dieser Ortsangabe aufmerksam machen zu müssen (S. 291 f): eben derselbe Fischer nämlich, den wir mitsamt seinem Knaben Jenni I, 1 auf dem westlichen Ufer des Sees in der Nähe seiner Hütte getroffen haben, erscheint in unserer Szene mit eben diesem Knaben Jenni auf dem östlichen Ufer des Sees gleichfalls in der Nähe seiner Hütte. Diese Frage hat allgemach ihre kleine Litteratur bekommen. Die verschiedensten Erklärungsversuche sind gemacht, die zum Teil den Charakter des Gewaltstreichs tragen.[1]) M. E. besteht überhaupt keine Schwierigkeit. Der Fischer ist Fährmann („Um Gotteswillen, Fährmann, Euren Kahn!“); damit ist von vornherein die Möglichkeit zweier Hütten, einer auf dem westlichen

[1]) Meyer leugnete die Identität des Fischers in unserer Szene und des Fischers I, 1; Hoffmeister machte drei Vorschläge, zwischen denen er die Wahl ließ: nach dem ersten hatte Ruodi sich auf dem östlichen Ufer eine neue Fischerhütte erbaut, als die auf dem westlichen Ufer zerstört worden war; nach dem zweiten besaß Ruodi „des bequemeren Fischfangs wegen“ auf dem östlichen Ufer eine zweite Hütte; nach dem dritten endlich könnte mit der IV, 1 genannten Hütte „die erste beste“, Ruodi gar nicht gehörende Hütte gemeint sein; nach Düntzer endlich ist dem Dichter das Ungehörige völlig entgangen (116 f.).

und einer auf dem östlichen Ufer, gegeben; denn da die Fahrt von der Treib herüber nach der Anfurt in der Nähe des Dorfes Sissigen (Sisikon), wo unsere Szene spielt, schräg über den leicht von Stürmen aufgewühlten Urner See herüberführte, so war gewiß öfter, vorausgesetzt, daß die dem Fischer als Wohnung dienende Hütte auf dem Westufer lag, die Rückfahrt zur heimatlichen Hütte erst nach längerem Aufenthalte, vielleicht gar erst am folgenden Tage möglich; darum aber mußte der Fährmann auf dem Ostufer eine Unterstandshütte haben. Nun aber ist von den Auslegern eine Stelle in der Szene I, 1 übersehn: als Kuoni den Fährmann durch den Hinweis auf Baumgartens Weib und Kind zur Überfahrt antreibt, entgegnet dieser: „Was? Ich hab' auch ein Leben zu verlieren, hab' Weib und Kind daheim, wie er." Dieses „Daheim" kann nicht die Hütte sein, die wenige Schritte von dem Sprechenden steht; vielmehr wird mit diesem „Daheim" eben die Hütte auf dem östlichen Ufer gemeint sein, sodaß die Hütte auf dem westlichen Ufer nur eine Unterkunftshütte wäre. — Der charakteristische Unterschied der Szenerie in unserer Szene und der verwandten in der Eingangsszene des I. Aufzugs liegt darin, daß in der letzteren ein freier Ausblick auf das freundliche und wohnliche jenseitige Ufer eröffnet wird, während in unserer Szene schroffe Felsen im Westen den Prospekt schließen.

Das Erscheinen Tells bildet den Haupteinschnitt in unserer Szene. Im ersten Teil der Szene tritt mit dem Ertönen der Betglocke in dem Gange der Handlung eine entscheidende Wendung ein; im Eingang der Szene erhebt der Fischer auf die Kunde von Tells Schicksal und Attinghausens nahem Tode eine wilde, verzweifelnde Klage; dann lenkt die Betglocke die Teilnahme dem Schiff zu. Tells Bericht über seine Rettung nimmt den dritten Abschnitt der Szene ein; mit der Frage des Fischers an Tell: „Doch saget! Wo gedenket Ihr jetzt hin?" wird endlich das Interesse dem zukünftigen Thun Tells zugewandt.

Zwei Thatsachen sind es, die den Fischer aufs heftigste erregen, die Gefangennahme Tells, „des besten Mannes im Land", und der drohende Tod Attinghausens, des einzigen, „der seine Stimme erheben durfte für des Volkes Rechte." Sowie die Rütliverschwörer III, 3 unter dem Eindruck der Gefangennahme Tells in tiefe Niedergeschlagenheit verfallen, die in lebhaftem Widerspruch zu ihrer früheren hochgemuten Gesinnung steht, so bemächtigt sich hier Ruodis, der auch im Rütli mitgeschworen hat, eine Verzweiflung, die mit dem kühnen Gott- und Selbstvertrauen schwer zu vereinen ist, welches die Männer des Rütli erfüllte; der Dichter läßt die Gefangennahme Tells und den Tod Attinghausens eine Bedeutung für die Stimmung der Verschwörer gewinnen, die sich umso weniger verstehn läßt, als die Rütlibündler nicht auf die Kraft Einzelner, sondern auf die Volkskraft sich gestützt und absichtlich ein gemeinsames Handeln mit den Adligen abgelehnt haben (I, 4; IV, 2).

Die Verzweiflung des Fischers spricht sich in Worten von höchstem Pathos und größter Emphase aus: „Raset, ihr Winde!" u. s. w. Diese

Verse sind Worten aus König Lear (III. Aufzug, Szene 2) nachgebildet.[1]) Sowie König Lear auf einsamer Heide unter fortdauerndem Ungewitter die Elemente zur Vernichtung der menschlichen Wohnungen, seiner selbst, des Weltenrunds, auch des „Schöpfungskeims des undankbaren Menschen" anruft, so ruft der Fischer bei Schiller die elementarischen Kräfte zu einem Zerstörungswerk am Lande und am Keim der „ungeborenen Geschlechter" an. Man hat aber mit Recht darauf hingewiesen, daß diese Verpflanzung des Shakespeareschen Pathos in unsere Szene wenig glücklich ist. Shakespeares Lear hat ein Schicksal erfahren, das ihn jäh in die Verzweiflung gestürzt hat; dagegen ist es kaum glaublich, daß ein Mann von der Art des Fischers Ruodi infolge der Nachrichten, die ihm Kunz von Gersau gebracht hat, so völlig außer sich gerät, davon ganz zu schweigen, daß für einen Teilnehmer an der Verschwörung überhaupt kein Grund zu leidenschaftlicher Erregung seines patriotischen Empfindens vorlag. Wollte man aber auch eine heftige Erschütterung für psychologisch gutmotiviert halten, so müßte doch die Emphase der Worte, in denen Ruodis Verzweiflung ausströmt, bei dem Bildungsstande des Mannes für völlig verfehlt gelten. Vergl. schon Weber S. 350 f. — Ebensowenig wie diese shakespearesirenden Worte ist die nun folgende Ausdeutung des Sturmes als eines Wutausbruchs der Natur über Geßlers widernatürliche Forderung der Denk- und Empfindungsweise eines einfachen Fährmanns angemessen. —

Im folgenden ist ganz wie I, 1 das Kunstmittel der Teichoskopie angewandt; vergl. auch oben S. 213; wir sehen mit den Augen der beiden Schauenden den von der Wut des tobenden Orkans durchwühlten See; die Worte Kuonis zeigen uns den mit himmelhohen Bergen ummauerten Zwinger, in dem der Sturm dem Raubtier gleich wütet. Zunächst hört man nur im allgemeinen, daß ein Schiff in Not ist; an das Herrenschiff Geßlers denkt man zunächst nicht, da man es nach Kunzens Worten noch im Hafen von Flüelen glaubt; die neue Kunde, daß das Schiff von Flüelen her kommt, drängt den Gedanken auf: vielleicht ist es doch Geßlers Schiff, bis endlich die dritte Meldung: „Es ist das Herrenschiff von Uri" uns die Gewißheit bringt, daß Tell in einer Gefahr schwebt, aus der es keine Rettung zu geben scheint. — Ruodi allerdings denkt zunächst nur (psychologisch, wie mir scheinen will, wenig wahrscheinlich) an den andern Insassen des Schiffs, an Geßler, und sieht in dem Sturm ein Gottesgericht über den Frevler. Was ihm aber eben noch als ein göttlicher Gerichtsakt erscheint, ist ihm, als er an Tell erinnert wird, das unvernünftige Walten „des blinden Elements". — Von der Gewalt des Sturmes in der Richtung nach Flüelen zurückgetrieben, verschwindet

[1]) „Blast, Wind' und sprengt die Backen! Wütet! Blast! — Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche speit, bis ihr die Türm' ersäuft, die Höhn ertränkt! Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze, Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet, versengt mein weißes Haupt! Du Donner schmetternd, schlag flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich die Formen der Natur, vernicht auf Eins den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen!"

das Fahrzeug wieder aus dem Gesichtskreis der Schauenden; wir aber sehen es im Geist dem „Hackmesser“ zutreiben und dort zerschellen.

Da steht plötzlich Tell vor uns, und die Hoffnungslosigkeit macht freudigster Gewißheit Platz: der Verlorengegebene ist gerettet, doppelter Bande, der Fesseln und der Todesbanden, ledig. Tell selbst ist von dem Geschehenen wie betäubt; er wirft sich nieder und breitet dabei zunächst die Hände zu der Erde aus, als wollte er die feste, ruhige Erde erfassen und die greifbare Gewißheit seiner Rettung sich verschaffen; dann breitet er die jetzt ungefesselten Hände zum Himmel aus, um seiner Freiheit gewiß zu werden. — Der Bericht von Tells Rettung ist nach Tschudi gegeben (doch s. unten!); er hat große dramatische Lebendigkeit und frische Anschaulichkeit, ist doch der Erzählende zugleich der Held der Erzählung; besonders wirkt veranschaulichend, daß der Erzähler den Diener des Vogts, den Vogt und sich selbst redend einführt. Es ist ein kleines Drama, das sich auf dem Schiff des Landvogts abgespielt hat und das wir nun noch einmal mit durchleben. Zum zweiten Male sehen wir den Tell am Steuerruder eines vom Untergang bedrohten Schiffes (I, 1); beide Male beweist er seine überlegene Kunst; das erste Mal rettet er Baumgarten, diesmal sich selbst aus der Hand eines Vogtes. In der Apfelschußszene hatte der Vogt höhnend dem Tell zugerufen: „Das Steuerruder führst du wie den Bogen, dich schreckt kein Sturm, wenn es zu retten gilt. Jetzt, Retter, hilf dir selbst, du rettest alle“; jetzt muß er sich vor eben dem Tell, den er mit diesen Worten demütigen wollte, selbst demütigen und von ihm Rettung für sich suchen. Als Tell von den Knechten des Vogts gebunden war, hatte dieser Gott selbst herausgefordert; auf die Warnung Stauffachers, sich nicht an einem Mann zu vergreifen, an dem sich Gottes Hand so sichtbar verkündigt habe, war seine Antwort gewesen: „Laß sehn, ob sie ihn zweimal retten wird.“ Jetzt rettet nun Gott zum zweiten Male seinen Schützling: er sendet den Sturm („da verhängt es Gott“ u. s. w.) und thut dann ein „sichtbar Wunder“, indem er dem seine Gnade anflehenden Tell den gefährlichen Absprung, der leicht ein Todessprung werden konnte, gelingen läßt.

Einer Erörterung bedarf Tells Thun nach seiner sittlichen Seite. „Ist es nicht Verrat,“ fragt Börne (S. 60), „wenn Tell, als der Landvogt sich auf dem See seiner Hilfe anvertraut — der Feind dem Feinde — dem Schiffe entspringt, es in die Wellen zurückstößt und wieder dem Sturme preisgiebt?“ Um die Frage zu erledigen, muß man vor allem das zwischen Tell und Geßler bestehende Verhältnis beachten. Zwischen beiden herrscht ein Kriegszustand: Tell, das werden wir alsbald hören, hat dem Vogt den Tod zugeschworen, und Geßler will das Verderben Tells, dessen „bösen Sinn“ er erkannt hat; zwischen ihnen besteht mithin ein Zustand, in dem der eine beim anderen auf Gewaltthat und Überlistung, auf ein rücksichtsloses Handeln im eigenen Interesse gefaßt sein muß. Geßler war zum größten Mißtrauen gegen Tell, aber nicht zu dem Glauben berechtigt, der Tell, dem eine schreckliche

Zukunft drohte, werde auf nichts als auf die Rettung seines Gegners sinnen. Dem Tell ist nicht der Vorwurf des Vertrauensbruchs, sondern dem Vogt der Vorwurf der Vertrauensseligkeit zu machen. A la guerre comme à la guerre! Vergl. auch Bellermann S. 452 f. Man beachte auch noch eins: Geßler fragt Tell nicht, ob er helfen wolle, sondern ob er sich's getraue zu helfen; mithin ist von einem „feierlich gegebenen Wort", das Tell nachher breche, nicht die Rede. —

Der letzte Teil der Szene zeigt die Veränderung, die Geßlers Grausamkeit in Tells Seele gewirkt hat: er, der „Friedliche", dessen einzige That Geduld und Schweigen war, trachtet dem Vogt nach dem Leben. Wohl hatte er sich auch schon früher zu „bestimmter That" bereit erklärt, jetzt aber ist es sein eigenes Herz, das ihn zur That treibt; er hatte vor dem Zusammenstoß mit dem Vogt des Rufs der Eidgenossen geharrt, jetzt ruft ihn sein Herz zur That, während die Eidgenossen mutlos und thatenlos sind. —

Einzelnes. „Denn fürchten muß er die gerechte Rache des freien Mannes." Hinweis auf einen der Beweggründe, die Tell zur Tötung Geßlers veranlassen. — „Der Mund der Wahrheit ist stumm, das seh'nde Auge ist geblendet, der Arm, der retten sollte, ist gefesselt!" Während sich für die erste der drei Aussagen die Rückbeziehung auf den Freiherrn, „der seine Stimme erheben durfte für des Volkes Rechte", und für die dritte die Rückbeziehung auf den gefangenen Tell von selbst darbietet, ist die Beziehung der Worte: „Das seh'nde Auge ist geblendet" strittig. Die einen denken an Melchthals Vater, die anderen an Rudenz, die dritten an Attinghausen. Gegen die beiden ersten Annahmen spricht der Zusammenhang, der zwischen den drei Ausrufen des Fischers besteht. Offenbar soll der dreigliedrige dritte Ausruf begründen, warum die Tyrannei ungescheut die freche Stirn erheben kann; und darum können nur solche Männer gemeint sein, die bislang der Tyrannei ein Hindernis waren. Das trifft aber weder auf Heinrich von der Halden noch auf den zu Österreich abgefallenen Rudenz zu; gegen die Beziehung auf letzteren, für die sich nach dem Vorgang Riehemanns (Gymnasium, 16. September 1891) auch Bellermann erklärt, spricht außerdem noch, daß nach dem Zusammenhange das „seh'nde" Auge nicht das Auge sein kann, welches noch sieht, sondern das Auge, welches sah. Es bleibt sonach nur die Deutung auf Attinghausen (so Düntzer); mit dieser Annahme gewinnt man die chiastische Rückbeziehung der Teile des dritten auf die Teile des ersten Ausrufs und ist nicht gezwungen, eine Beziehung auf Nichtgenannte annehmen zu müssen. Gegen diese Deutung spricht weder die mangelnde Symmetrie bei der Rückbeziehung noch der Ausdruck „geblendet;" letzteres nicht, da man sich wohl denken kann: „vom Tode geblendet"; zu dem Gebrauch von „geblendet" vergl. auch Melchthals Worte I, 4: „Wirklich blind und ganz geblendet?" — Hört, wie der Abgrund tost" u. s. w. In der Beschreibung der Seefahrt bei Müller (I, 613) heißt es: „Da sie nicht weit

jenseits dem Rütli gekommen, brach aus den Schlünden des Gotthard plötzlich der Föhn los: es warf der enge See die Wellen wütend hoch und tief; mächtig rauschte der Abgrund, und schaudervoll tönte durch die Felsen sein Hall." — Zu der Beschreibung des Sturmes führe ich folgende Notizen aus Fäsi (II, 136 f.) an: „Ringsumher ist er (sc. der Urner See) mit erstaunend hohen Felsen umzingelt . . Gegen Westen liegt der Teufelsmünster und der Werch, gegen Mittag der Kolm, gegen Morgen bei Flüelen der kleine und große Axenberg, das Hakmesser, der Bukisgrat . . . . Dieses entsetzliche Felsen- und Bergthal, in welchem der See liegt, hat eigentlich nur gegen Altorf und Lucern eine Öffnung, daß die Winde durch dieselben ziehen können. Da aber die meisten Winde in diesem Thal ihren Ursprung erhalten, so müssen sie sich, weil die heftig drückende Luft nicht genugsamen Raum zu ihrem Ausgang hat, in dem Ort ihrer Geburtsstätte wieder entwüten, und in Stöße und Wirbel verwandeln. . . . . . Die Schiffe, welche während einem solchen Zeitpunkt das Unglück haben, auf dem See zu seyn, stehen jeden Augenblick, bei jedem wiederholten Stoß des Sturmes und der schäumenden Wasser, in augenscheinlichster Gefahr an den Felsen zerschmettert zu werden . . . . . . Wenn man Brunnen, Flüelen, Tellen-Blatten, Buchs, Gersau und Stanzstad ausnimmt, so sind an dem östlichen Teile des Sees keine einige Orte, an denen die Schiffe landen, und in der Noth Hülfe erlangen können. — „Sieh, sieh, sie waren glücklich schon vorbei" u. s. w. Den Buggisgrat, das Teufelsmünster u. s. w. fand Schiller außer bei Fäsi auch auf einer dem I. Teil der Historia naturalis beigegebenen Karte des Urner Sees. — „Fluh". Nach Scheuchzer (Hist. nat. I, 104) nennt man Fluh „steilhohe oder gächstotzige Felswände". — „Und als wir an die Ecke jetzt gelangt beim kleinen Axen." Schiller verstand hier Tschudi nicht richtig, dessen „bis an Achsen das Ecke" soviel heißen soll als „die Strecke bis an den Axenberg;" ebenso ist „stund an das Stürruder" nicht mit „stand am" sondern mit „stellte mich an das Steuerruder" zu übersetzen; in der Wiedergabe des Tschudischen „und fur redlich dahin" hätte Schiller das „redlich" besser vermieden, da es in dem Sinne von „vernünftig", „kundig" nicht mehr in unserem Sprachgebrauch lebendig ist; in der Wendung endlich „daß sie hantlich zugind", hat Schiller das zugind nicht als das Präteritum von ziehen erkannt. — Über die Tellsplatte schreibt Fäsi (II, 174 f.): Blatte oder das Felsen-Stück, worauf sich der kühne Eidgenoß geflüchtet, hängt an der Seite des großen Axenbergs, eine starke Stunde unter Flüelen . . . . Vor der Blatte sind einige Felsen Schiefern, bey welchen die Schiffe landen können. Dieses ist in einem weiten Bezirk des Sees die einige Schiff-Lände. Die ganze Ebene um die Capell herum beträgt nicht mehr als etwa 18 Quadrat-Schuhe." —

Szene 2.

Die Szene gliedert sich scharf in drei Teile: im ersten Teile ist Hedwig, im zweiten Attinghausen, im dritten Rudenz die Hauptperson; mit diesen drei Hauptpersonen stehen jedesmal die Häupter des Rütlibundes im Spiel; im ersten Teile verteidigen sie den Tell und sich selbst gegen die Anklagen Hedwigs, im zweiten geben sie mit stolzem Selbstbewußtsein dem sterbenden Freiherrn Kunde vom Bundesschluß auf dem Rütli; im dritten Teile treten die übrigen Verschworenen zurück hinter

Melchthal, der auch bereits vorher kühn gesprochen hatte: aus ihm heraus spricht das stolze Kraftgefühl des Bauern gegenüber dem Edelmann; er ist es, der sich zur That fortreißen läßt und sich mit Rudenz zur Erstürmung der Festen aufmacht.

Alle drei „Handlungen" haben Anteil an unserer Szene; ihr erster Teil fällt der Tellhandlung zu; der zweite und dritte Teil zeigen Träger der beiden anderen Handlungen mit einander im Spiel: in beiden Teilen nimmt ein „Edler" Stellung zum Bunde der Landleute. Der sterbende Attinghausen wird der Prophet des Bundes; sein Erbe, Rudenz, verbindet sich mit Schwur und Gelübde den Häuptern des Bundes. Dabei erscheint aber der Bund in einem ganz verschiedenen Lichte: in der Sterbeszene wird das Programm des Bundes mit großer Bestimmtheit von den leitenden Männern ausgesprochen; hier erscheint „der Landmann" als der, der sich kühner That verwogen hat, „aus eignem Mittel", „ohne Hilf' der Edeln", als der, der im Vertrauen auf die eigene Kraft zur Selbsthilfe zu schreiten bereit ist; diesem „Landmann" gilt die Prophezeiung des sterbenden Attinghausen. Im dritten Teile der Szene aber ist es ein Edler, der die Lösung der Aufgabe unternimmt, die sich der Bund gestellt hatte. Der Bund verliert so seine Würde und Erhabenheit (s. oben S. 349). Der Zusammenhang der drei Szenenteile ist nicht so eng, daß man die Szene organisch-einheitlich nennen könnte; namentlich fehlt die innere Verknüpfung zwischen den beiden ersten Szenenteilen; man hat hier wenig mehr als ein Nacheinander. Besser sind die beiden letzten Szenenteile mit einander verbunden. Indes ist der für den Gang der Gesamthandlung so entscheidende Entschluß des jungen Freiherrn, sofort die Burgen zu erstürmen, vollkommen unabhängig vom Tode Attinghausens.

Auch erheben sich begründete Bedenken gegen die Art und Weise, wie Schiller die drei Auftritte zu einer szenischen Einheit verbunden hat; der Dichter ist nämlich in der Motivierung des Auftretens einiger Personen allzu sorglos verfahren: völlig unmotiviert ist das Auftreten Baumgartens, dessen Anwesenheit bei der Apfelschußszene von Hedwig vorausgesetzt wird, während der Dichter sie in keiner Weise bemerklich gemacht hat, ebenso ist Melchthals Erscheinen überraschend, wenn man sich seiner Worte aus der 4. Szene des I. Aufzugs erinnert: „Was braucht's des Edelmanns? Laßt's uns allein vollenden! Wären wir doch allein im Land!" Ebenso ist es zu beanstanden, daß Walther Fürst mit seinem Enkel erscheint. Sein eigenes Erscheinen ist durch seine Verehrung für Attinghausen begründet; hingegen ist es schwer begreiflich, daß er seinen Enkel nicht der Mutter zusendet.

Der allgemeine Grundsatz, den Bellermann bei dieser Gelegenheit (S. 498) ausspricht: der Dichter dürfe „etwas sorglos" sein, solange er uns nichts „Unmögliches oder Schwerbegreifliches" zumutet, ist durchaus verwerflich.

Endlich fehlt unserer Szene auch die rechte Stimmungseinheit:

man ist „im Haus des Todes“, aber der erste Teil der Szene liegt außerhalb der Stimmung, die der Tod um sich verbreitet.

a) Die erste Empfindung der in das Sterbezimmer eindringenden Hedwig ist die jubelnde Freude des Mutterherzens über den aus Todesgefahr ihr wiedergegebenen Sohn. Dann bricht aus dem gekränkten Mutterherzen die Anklage gegen den Gatten hervor; und zwar klagt sie ihn zunächst des Unrechts am Kinde, danach des Unrechts an ihr selbst an; zusammengefaßt sind beide Anklagen in den Worten: „Sie (sc. die Männer) setzen in der blinden Wut des Spiels das Haupt des Kindes und das Herz der Mutter!“ Unverständlich ist die Verteidigung Tells durch die Eidgenossen: es fehlt in derselben gerade das hauptsächlichste Entlastungsmoment, daß nämlich die Verweigerung des Schusses den Tod Tells und des Knaben bedeutete. Das Bild, das die Eidgenossen Hedwig vom Thun ihres Gatten gewinnen lassen, ist völlig falsch. — Eine neue Wendung nimmt der Empfindungsverlauf in Hedwigs Seele durch die Anklage, die Baumgarten gegen sie selbst richtet, nachdem sie die Anklage gegen Tell ausgesprochen hat: sie antwortet auf diese Anklage mit einer Gegenanklage, indem sie Baumgarten (und mit ihm die anderen Eidgenossen) beschuldigt, daß er für Tell nicht mehr als thatenloses Mitleid gehabt habe; ein Vorwurf, der durch den vergleichenden Hinweis auf Tells mitleidige That an Baumgarten einen besonderen Stachel gewinnt. — Der Anklage folgt die Klage: die Klage um den Verlust, den ihr Vater und das Land gemeinsam mit ihr selbst durch Tells Gefangennahme erlitten haben, und die Klage um das entsetzliche Los des Gatten. Aus ihren Worten spricht liebevolles Verständnis für Tells seelische Eigenart; sie weiß, daß sein Atem die Freiheit ist, und daß ihm darum der Kerker den Lebensatem nimmt. — Endlich klingt aus ihrer Antwort auf Stauffachers Versprechen: „Wir alle wollen handeln“ heraus, wie stolz sie im Grunde auf ihren Gatten ist.

b) Die Sterbeszene. Als wir am Schluß der 1. Szene des II. Aufzugs von Attinghausen schieden, war seine Seele von tiefem Schmerze über Rudenz' Abfall und von Wehmut über die hereinbrechende neue Zeit erfüllt. Seine Todesstunde soll jenen Schmerz und diese Wehmut von ihm nehmen. Wohl kann er dem Junker nicht mehr seinen letzten Segen geben, aber er hört noch von der inneren Wandlung des Jünglings und seiner Rückkehr zur heiligen Sache des Vaterlandes; er sieht den „fremden Zauber“ gebrochen, der von Österreich her über die Schweizer Berge in die Herzen der Jugend drang. Und auch der andere Kummer soll von seiner Seele genommen werden: seine letzten Blicke ruhen nicht hoffnungslos auf dem Untergange des Vaterlandes, sondern schauen hoffnungssicher hinein in eine glänzende Zukunft; freilich sind die Kräfte, die er schöpferisch in der Zukunft walten sieht, andere als die in seiner Zeit lebendigen Kräfte; aber es ist doch „das Herrliche der Menschheit“, das auch die neuen Kräfte zu erhalten trachten, wie es die bisher wirksamen Kräfte erhalten haben. Wohl sieht der sterbende

Greis mit dem auf die eigene Kraft vertrauenden, aus der Abhängigkeit von den Edlen sich lösenden Landmann staunend eine Macht in die Geschichte eintreten, der der Adel sich fügen oder unterliegen muß, aber er ist, obwohl selbst ein Träger der nun zerschlagenen Kulturform, vorurteilsfrei genug, um die neue Freiheit als die „bessere" anzuerkennen. — Wie das Auge des Sterbenden von der Gegenwart in die Zukunft schaut, so schaut es auch von der engeren Heimat, den Waldstätten, in die weitere Heimat. Auf der Grenzscheide zwischen dem Diesseits und dem Jenseits stehend, thut er prophetische Blicke in die Geschichte der Schweiz; mehr oder minder deutlich treten die Großthaten der Schweizer im 14. Jahrhundert, durch die sich die Schweiz in ihrer Freiheit siegreich gegen die Fürsten behauptete, vor sein Seherauge. Mit der Mahnung: „Seid einig — einig — einig" auf den Lippen stirbt der Freiherr. — Die stumme Szene, die nun folgt, giebt Zeugnis, wie teuer der Heimgegangene sowohl dem freien Landmann wie dem hörigen Knechte war. Mit dem Bilde des von seinen weinenden Knechten umgebenen toten Patriarchen tritt noch einmal die mit ihm ins Grab sinkende Epoche in die Anschauung.

c) Als österreichischer Parteigänger war Rudenz (II, 1) von seinem Oheim geschieden; er kommt zu spät, um ihm selbst seine Sinnesänderung zu bezeugen; er kann nur noch dem Toten sein Bekenntnis und sein Gelöbnis ablegen. — Nachdem Rudenz' Empfindung bei dem Heimgegangenen verweilt hat, wird er alsbald sich der neuen Aufgabe bewußt, die ihm mit dem Tode seines Oheims zugefallen ist und auf die bereits Walther Fürst hindeutete, wenn er sagte: „Ihr seid jetzt unser Lehensherr und Schirmer"; feierlich will er sich durch Schwur und Gelübde zur Lösung dieser Aufgabe verpflichten. Dabei bringen ihm Walther Fürst und Stauffacher von vornherein volles Vertrauen, Melchthal aber Mißtrauen entgegen. Melchthal ist hier auch allein Träger des stolzen Selbstbewußtseins, dessen Offenbarung Attinghausen in dem kühnen Thun der Rütliverschwörer gesehn hatte: in seinen Worten spricht sich hohes Mannes- und Kraftgefühl, aus starkem Standesgefühl sich entwickelnd, aus. Während ein Walther Fürst dem jungen Freiherrn freiwillig den Namen „Schirmer" entgegenbringt, begegnet Melchthal dem Versprechen desselben, den Bauernstand schützen zu wollen, mit dem stolzen Wort: „Der Arm, Herr Freiherr, der die harte Erde sich unterwirft und ihren Schoß befruchtet, kann auch des Mannes Brust beschützen." Leider hält sich Melchthal am Ende unserer Szene nicht auf der gleichen Höhe. — Rudenz hat, ebenso wie Hedwig (III, 1), vom Bunde erfahren, ein Beweis, wie berechtigt die Warnung Stauffachers war: „Zu viele sind's, die das Geheimnis teilen" (II, 2). Da die Verschworenen zögern, ihn einzuweihen, muß er sich in das Geheimnis des Bundes drängen. Rudenz betrachtet sich aber nicht als Bundesmitglied; vielmehr leitet er gerade daraus, daß er nicht Bundesangehöriger ist, das Recht zu sofortigem Handeln ab. — Zu diesem schnellen Handeln wird Rudenz nach

seinen eigenen Worten durch ein Doppelmotiv bestimmt, einmal durch das Gefühl seiner Pflicht dem Lande gegenüber („. . meine erste Pflicht ist, euch zu schützen"), dann durch seine Liebe zu Bertha. Dem ersteren dieser beiden Beweggründe wird man indes keine oder nur geringe motivierende Kraft beimessen, da man die Alleinherrschaft genügend kennt, welche die Liebe über Rudenz' Seele ausübt; vergl. III, 2. Im Grunde ficht Rudenz nicht die Sache des Landes, sondern nur seine eigene Sache aus. — „Verschwunden ist meine Bertha." Das Wie dieses Verschwindens erfährt man nicht; doch darf man sich sehr wohl denken, daß Bertha, die Geßler (nach der oben S. 447 abgedruckten szenarischen Bemerkung) mit sich führte, von dem Tyrannen, ehe er zu Schiffe ging, zunächst in seine Altorfer Burg gebracht ist, von wo man sie dann sofort mit Gewalt nach Sarnen entführt hat. Daß Rudenz Bertha nicht hat schützen können, erklärt sich leicht, da ihm jedenfalls der Zutritt zu Geßlers Burg nach seinem Auftreten in der Apfelschußszene nicht mehr offengestanden hat. Eine kurze Hindeutung auf das Geschehene wäre allerdings vom Dichter zu erwarten gewesen. — Eben hat Rudenz den Eidgenossen seine Hilfe und seinen Schutz angeboten; nun muß er selbst als Bittflehender für sich ihre Hilfe erbitten. Und für welchen Plan nimmt er die Beihilfe der Verschworenen in Anspruch? Auf Walther Fürsts Frage: „Was wollt Ihr unternehmen?" antwortet Rudenz: „Weiß ich's?" Sein ganzer Plan ist auf einem Vielleicht aufgebaut: Berthas Geschick ist von Nacht umhüllt, und Rudenz weiß nichts als das Eine, daß er sie nur wiedergewinnen kann, wenn die Tyrannenmacht vernichtet wird; von dem aber, was er zunächst zu thun gedenkt, sagt er selbst: „Die Festen alle müssen wir bezwingen, ob wir vielleicht in ihren Kerker dringen". Mit diesen „Festen" können an sich nur die in Altorf und in Sarnen sowie der Roßberg gemeint sein, da die Burg bei Lowerz überhaupt nicht in Frage kommt, Zwing Uri aber noch nicht vollendet ist. Nun denkt aber Rudenz nicht an die „Herrenburg" in Altorf, da er Walther Fürst gegenüber von einer Siegesbotschaft aus der Ferne spricht; es bleiben also nur eben jene beiden Burgen übrig, deren Eroberung die Verschworenen für das Christfest geplant hatten. Rudenz kommt aus rein privaten Beweggründen dazu, eben den Plan ausführen zu wollen, den die Verschworenen gefaßt haben. Man hat sich darüber gewundert, daß Rudenz seine Bertha nicht in Küßnacht vermutet und sucht; und mit Recht, denn wenn auch Rudenz durch Befragen erfahren konnte, daß der nach Küßnacht fahrende Landvogt Bertha nicht mit aufs Schiff gebracht hatte, so lag doch die Vermutung nahe, sie solle auf Umwegen nach dieser Burg geführt werden. Sonach fehlt für jenes „Vielleicht" die rechte Begründung. — Über das Verhalten der Verschworenen s. oben S. 347 fg.

Einzelnes. „Ich seh' den Knaben ewig gebunden stehn." Vergl. III, 1: „Ich sehe dich, im wilden Eisgebirg' verirrt, von einer Klippe zu der andern den Fehlsprung thun, seh' u. s. w. — Die Alpen-

rose (rhododendron ferrugineum) wächst auf den Bergen, 4—6000 Fuß hoch über der Meeresfläche; ihre Blüte schrumpft, in die Thalluft gebracht, alsbald verwelkend zusammen (Weber). — „Er hat sein Herz gefunden". S. 2. Samuelis 7, 27: „Darum hat dein Knecht sein Herz gefunden." — „Aus diesem Haupte, wo der Apfel lag" u. s. w. Nach Hoffmeister liegt in diesen Versen eine schöne sinnbildliche Beziehung; m. E. sind bei diesen Worten zwei Ausstellungen unabweisbar: 1) fehlt dem Bilde die sinnliche Deutlichkeit vollkommen, da das Haupt, auf dem der Apfel lag, nicht wohl als die Pflanzstätte einer neuen Freiheit gelten kann, 2) paßt es gar nicht in den Zusammenhang, daß der That Tells eine solche Bedeutung beigemessen wird. — Üchtland (uhte mhd. Morgendämmerung) war das Land zwischen den Juraseen (von Neufchatel, Murten und Biel) und der Aar; im Üchtland liegen Bern und Freiburg. Schiller benutzt hier und im folgenden die Darstellung Müllers; die hier verwertete Stelle ist I, 420 fg. (Düntzer zitiert unrichtig). Von Bern erzählt Müller, in alle „Würden" seien edle Herren und gute Bürger aus achtbaren Geschlechtern gekommen (422); ferner berichtet er, als der Herzog von Zäringen Bern erbaute, seien viele Edle in die Stadt gezogen, um durch Vereinigung ihr Gut besser zu behaupten (427); endlich erwähnt er, Bern habe die Eifersucht aller Großen „als eine stolze Freystette der unterdrückten Freyheit" erregt (432): Offenbar übertrug Schiller die letzte Bemerkung im Wortspiel auf Freiburg. — Der Thurgau umfaßte früher die nordöstliche Schweiz „östlich vom Aargau" (Düntzer); im Thurgau lag Zürich. — „Die rege Zürich waffnet ihre Zünfte." Als im J. 1536 in Zürich unter dem bestimmenden Einfluß von Robert Brun eine demokratische Verfassung eingeführt wurde, teilte man alle Handwerke ein in dreizehn Zünfte unter dreizehn Bannern, die zugleich militärische Abteilungen waren (Müller II, 129 fg.). — „Es bricht die Macht der Könige sich an ihren ew'gen Wällen". Nachdem Bern im J. 1353 sich dem Bunde von Schweizer Kantonen angeschlossen hatte, erklärte Kaiser Karl IV. die Ungiltigkeit dieses Bundes; da die Stadt aber beim Bunde blieb, zog der Kaiser mit großem Volk vor Zürich; „viertausend Eidgenossen wurden von ebenso vielen berittenen Helmen und von mehr als vierzigtausend andern Reutern und Fußknechten belagert." Indes gab der Kaiser schließlich die Belagerung auf und gestand den „ewigen Bünden" Existenzrecht zu (Müller II, 243 fg). — „Die Fürsten sah ich und die edeln Herrn" u. s. w. Im J. 1315 zog Leopold, der zweite Sohn König Albrechts, der Erbe der Habsburgischen Rechte in der Schweiz, gegen die Waldstätte zu Felde; in dem Paß bei Morgarten errangen die Schweizer über ihn ihren ersten großen Freiheitssieg; in dem Berichte Müllers über den Verlauf der Schlacht kommt die Wendung vor: „Als mehr und mehr die Blüthe des Adels fiel" (II, 33). — „Der Landmann stürzt sich" u. s. w. In der Schlacht bei Sempach hatte Herzog Leopold von Österreich dem starken Kriegshaufen der von den

Pferden abgesessenen Adligen „durch die Spieße, welche bis vom vierten Glied hervorragen mochten“, „eine undurchdringliche mörderische Fronte gegeben“ (Müller II, 433); die heranstürmenden Eidgenossen wurden empfangen „von Schilden als von einer Mauer und von den hervorragenden Spießen wie von einem Wald eiserner Stacheln“ (S. 437); in einem „Augenblick banger Unschlüssigkeit“ rief „Arnold Strutthan von Winkelried“: „Ich will euch eine Gasse machen“, „umschlug mit seinen Armen einige Spieße, begrub dieselben in seine Brust und .... drückte .. sie mit sich auf den Boden“ (439). Die Zahl der erschlagenen Grafen, Herren und Ritter betrug 656, „so daß der Glanz der fürstlichen Hoflager für viele Jahre unterging und im Lande gesprochen wurde: „Gott sey zu Gericht gesessen über den muthwilligen Trutz der Herren vom Adel.“ — „Daß sich der Bund zum Bunde rasch versammle.“ Dem Bunde der drei Waldstätte trat 1333 Luzern bei; in den Jahren 1351—1353 folgten Zürich, Glarus, Zug und Bern. —

Szene 3.

Seine Quelle bot dem Dichter für unsere Szene wenig mehr als die Situation und die nackte Thatsache der Tötung Geßlers; seine dichterische Gestaltungskraft hat aus diesem Wenigen eine bewundernswerte, hochdramatische Szene geschaffen; es ist fast ein Schaffen aus dem Nichts. Meisterhaft ist vor allem die Erregung der dramatischen Spannung. Bereits die ersten Worte Tells lassen erkennen, was geschehn soll, so daß die Seele des Zuschauers von Anfang an über alles, was geschieht, hinweg auf das Eine, was geschehn soll, gerichtet bleibt. Nur auf wenige Augenblicke sieht der Zuschauer Geßler und Tell gleichzeitig. Zunächst ist Tell allein auf der Bühne; aber man sieht im Geiste gleichsam den dem Tod verfallenen Vogt auf die hohle Gasse zureiten. Man verliert den Gedanken an ihn nicht aus dem Sinn: man beschäftigt sich mit ihm während Tells Monolog, der ja immer wieder auf Geßler zurücklenkt; aber auch während des Gesprächs zwischen Tell und Stüssi sorgen Tells Worte dafür, daß man an Geßler denkt; dadurch, daß Tell „mit unruhiger Erwartung nach der Höhe des Wegs“ sieht, wird die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt hingelenkt und die größte Spannung hervorgerufen. Da tritt plötzlich ein völliger Umschlag der Stimmung ein: man hört, der Vogt könne heute nicht kommen. Aber wenige Augenblicke später erscheint Frießhardt mit der Meldung: „Mein gnäd'ger Herr, der Landvogt, kommt dicht hinter mir geritten.“ Als Frießhardt erscheint, geht Tell ab; man weiß ihn aber auf dem Felsvorsprung, von wo sein Geschoß den Vogt erreichen wird. Mit Recht wählt Vischer gerade den nun folgenden Teil unserer Szene als einen klassischen Beleg für die Kunst Schillers, solche Momente herauszuarbeiten, in denen alle Herzen klopfen, jeder Nerv sich spannt und dann der Blitz der Entscheidung zuckt (Aesthetik III, S. 1390 f.). Tschudi berichtet über die Situation, in der Geßler von Tells Geschoß erreicht wird, Geßler habe allerlei Anschläge gegen Tell lautwerden

lassen. Bei Schiller ist die Situation eine andere: nicht Anschläge wider Tell, sondern Anschläge wider das Schweizervolk sind es, die der Schillersche Geßler in seiner Todesstunde ausspricht. Zunächst erscheint Geßler in einem Zwiegespräch mit Rudolf dem Harras, in dem des Königs Pläne wider die Freiheit der Schweiz und Geßlers Bereitwilligkeit, diesen Plänen rücksichtslos zu dienen, scharf heraustreten. Aber nicht in dieses Gespräch greift Tell mit seinem Pfeil entscheidend ein. Geßler fällt erst, nachdem sich seine Gesinnung gegen das Schweizervolk besonders scharf ausgesprochen hat; er fällt in dem Augenblick, in dem die volle Heftigkeit seines bösen Willens sich in neuen Entschlüssen bekundet. Die Wahl eben dieses Augenblicks ist ein bedeutender Zug dramatischer Kunst.

Meisterhaft ist auch die Einführung des Hochzeitszuges. Vor allem schafft sich der Dichter auf diesem Wege die Möglichkeit, Geßler von seinem Gefolge zu trennen, sowie die Möglichkeit, das Volk auf die Bühne zu bringen und so die Wirkung vom Tode Geßlers auf das Volk darzustellen. Zugleich gewinnt er das Shakespearesche, zugleich von jubelnder Freude und entsetzlichem Ernst. —

Die Gliederung der Szene ergiebt sich leicht: der erste Teil umfaßt den Monolog Tells und die auf denselben folgenden Gespräche, in denen Stüssi der führende Teil ist. Der zweite Teil beginnt mit Geßlers Auftreten und wird durch den Schuß Tells in zwei scharfunterschiedene Abschnitte geteilt.

Der Monolog Tells. Der Monolog gewährt einen tiefen Einblick in Tells seelische Verfassung vor der That; dieser Einblick ist umso notwendiger, als wir die Umwälzung noch nicht kennen, die sich im Inneren Tells während der Apfelschußszene vollzogen hat. Es ist ein ergreifendes Seelengemälde, das sich vor uns entrollt. Der Art nach ist unser Monolog den betrachtenden Monologen beizuzählen; in die Handlung greift er weder hemmend noch fördernd ein, da Tells Entschluß, den Vogt zu töten, die Voraussetzung des Monologs ist. Man hat dem Monologe die psychologische Wahrscheinlichkeit abgesprochen; so meint Hoffmeister, man verwundere sich, wie der sonst so Wortkarge so breit und umständlich sprechen, und der sonst nie Reflektierende die That, zu welcher er sich berufen fühle, und die Rechtlichkeit derselben, von der seine Seele voll sei, so scharf und sorgfältig durch die Reflexion zerlegen könne (S. 195). Es liegt hierbei dieselbe verkehrte Anschauung von Tells Charakter zu grunde, die bereits oben (S. 381) bekämpft wurde: Tell ist nicht wortkarg, sondern redefroh; es fehlt ihm auch keineswegs die Neigung zum Reflektieren, im Gegenteil entspricht das Reflektieren recht eigentlich seiner sinnenden Gemütsart. Es ist seine Art nicht, lange zu prüfen und zu wählen, wenn es einen Entschluß gilt; er ist auch nicht „reflexionskrank“, so daß sein Reflektieren der angeborenen Farbe der Entschließung die Blässe des Gedankens ankränkelte. Hingegen ist es keineswegs im Widerspruch mit seinem Charakter, daß er z. B.

über das Werden und das Recht seines Entschlusses reflektiert. — In der Form des Monologs ist auffällig, daß er dreimal durch die Anrede dialogischen Charakter gewinnt; zunächst ist es Geßler, dann der Pfeil und die Bogensehne, zuletzt sind es die Kinder, zu denen Tell spricht.

Mit dem Vorsatz, den Vogt auf seinem Wege nach Küßnacht zu töten, war Tell von Ruodi weggegangen (Sz. 1); der aufgehende Vorhang zeigt ihn an der Stelle des Wegs, an der er die That vollbringen will. Tells Worte orientieren den Zuschauer auf dem Schauplatze und lassen ihn erkennen, daß den Vogt hier sein Verhängnis erreichen muß, und von wo dies Verhängnis über ihn kommen wird. — Gleichsam ins Antlitz hinein kündigt Tell dem Vogt an: „Fort mußt du, deine Uhr ist abgelaufen"; dann erklärt er dem Todfeinde, wiederum Antlitz gegen Antlitz, warum er ihn töten könne, töten müsse, töten dürfe; jede dieser Erklärungen ist zugleich eine Rechtfertigung Tells und eine Anklage Geßlers. Daß Tell das Herz des Feindes treffen kann, daran ist nicht Tell, sondern eben dieser Feind schuld; der eigensten Natur Tells war jeder Gedanke an Mord fremd, aber Geßlers brutaler Eingriff in sein Seelenleben hat in ihm eine schwere Umwälzung hervorgerufen: die Milch der frommen Denkart ist in gärend Drachengift verwandelt. Zu einer unendlich schweren That wider die Natur hat ihn der Vogt gezwungen, nun vermag er es über sich, seinen Feind zu töten, obwohl es wider die Natur ist. Die Worte: „In gärend Drachengift hast du die Milch der frommen Denkart mir verwandelt" sind für das Verständnis der Grundstimmung Tells von höchster Bedeutung. Aus apologetischen Gründen scheint man mit diesen Worten nicht vollen Ernst gemacht zu haben; man wünscht von vornherein einen Tell zu haben, der in gerechter Notwehr das Schrecklichste von den Seinen abwehrt, die in ihm beleidigte „heilige Natur" rächt (V, 2) und im Namen Gottes das Strafamt führt (s. u.), kurz einen Tell, der da tötet, nicht einen Tell, der da mordet; das ist aber nicht der Tell des Monologs. Dieser sitzt „mit Mordgedanken" am wilden Weg und will „zum Morde" den Bogen spannen. Der Tell des Monologs kann nicht nur in das Herz des Feindes treffen, er will es auch; in seiner Seele gärt der Haß gegen Geßler in Mordgedanken auf. — Was Tell will, ist nun aber zugleich auch das, was er muß; sein eigener Wille führt ihn ebendahin, wohin er auch wider seinen Willen zu gehn gezwungen wäre. Es ist ein dreifaches Muß, das ihn zwingt, Geßler zu töten. Zunächst muß er die Seinen vor der Rache des Landvogts schützen; der zweite Grund ist jener furchtbare Eidschwur, mit dem Tell, als er die Höllenqualen des verzweifelnden Vaterherzens litt, gelobt hatte, daß seines nächsten Schusses Ziel das Herz des Landvogts sein sollte. Welches ist nun der innere Grund für dies Gelübde? Aus Tells Worten kann nur soviel entnommen werden, daß der Grund in den Höllenqualen zu suchen ist, die ihn der Vogt „mit grausam teufelischer Lust" durchempfinden ließ. Doch geht das Gelübde wohl nicht aus dem Verlangen hervor, sich selbst am Vogt zu rächen;

was er rächen will, ist die „heilige Natur", die der Vogt in ihm mißhandelte, als er an ihn die widernatürliche Forderung stellte, auf den Sohn zu schießen (s. V, 2); nur ein solches Gelübde kann eine „heilige Schuld" genannt werden.[1]) —

„Ich darf dich töten" ist das Dritte, was Tell dem Vogte ins Antlitz sagt. Wohl vergißt er nicht, daß der, den er töten will, sein Herr und seines Kaisers Vogt ist; aber während ein Rudenz dem Landvogt seinen Handschuh nicht hinwirft, weil er in ihm immer noch den Vertreter des Kaisers achtet, sieht Tell in Geßlers amtlicher Stellung keinen Schutz vor Strafe, da ihm der Kaiser sein Amt nicht verliehen habe, damit er sich jedes Greuels straflos erfreche. Die Strafe aber, die er selbst am Vogt zu vollziehn im Begriff steht, gilt ihm als Strafe Gottes.

Nachdem Tell mit dem Vogt gerechtet hat und sich zu der Höhe des Gedankens: „Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen" erhoben hat, bereitet er sich zu dem todbringenden Schusse vor. Er redet Pfeil und Bogensehne an; jener beseelt sich ihm, weil er ihm jetzt der höchste Schatz ist; diese ist ihm schon längst eine vertraute, treue Dienerin, durch langen Verkehr ihm nahe gerückt; den Pfeil verständigt er über das Ziel, das er ihm geben will, die Bogensehne bittet er, ihn jetzt nicht zu verlassen.

Während Tells Geist bisher fest auf die That gerichtet war, die seine Hand vollbringen muß, lenkt nun das Vorübergehn der Wanderer ihn ab; die Worte, mit denen er auf sich selbst zurücklenkt: „. . . und meines (sc. Geschäft) ist der Mord" sind nicht so zu verstehn, als ob in ihnen irgendwie ein Schaudern vor der That sich ausspräche; sie sind eine einfache Reflexion über eine Thatsache.

Der Gedanke an das furchtbare „Geschäft", dem er heute nachgeht, ruft in Tell den Gedanken an seine gewöhnlichen Weidgänge wach; der Gegensatz zwischen dem Sonst und dem Heute wird ihm besonders in einem Stücke fühlbar: sonst dachte er bei seinen Weidgängen an die Kinder daheim, für ihre Freude besorgt; jetzt duldet sein Weidwerk nicht, daß er an ihre Freude denkt, denn Mordgedanken nehmen seinen Sinn ein;

---

[1]) Nach Düntzer (S. 290 f.) stellt der Dichter das Gelübde Tells zu seinem Zweck hier anders als III, 3 dar. Dort gelobe Tell, sollte sein Schuß mißlingen, sofort den Landvogt niederzuschießen (vergl. die Antwort Tells auf Geßlers Frage: „Wozu der zweite Pfeil?"); von einer Absicht, auch bei glücklichem Erfolge „sich nächstens durch seine eigene Ermordung an ihm zu rächen", sei keine Rede. Auch Bellermann (S. 452) meint, ohne Geßlers nochmaligen Anruf wäre Tell nach Hause gegangen und hätte schwerlich noch einmal seinerseits mit dem gefährlichen Gegner angebunden. Den Entschluß, Geßler aus dem Wege zu räumen, hat Tell nach Düntzers Meinung erst gefaßt, als ihm nach seiner Befreiung keine Möglichkeit geblieben war, sich und seine Familie gegen Geßlers Wut zu schützen. Ein Grund, den Dichter mit einem so groben Selbstwiderspruch zu belasten, ist nicht ersichtlich. Als Tells Vaterherz blutete, da gelobte er die beleidigte „heilige Natur" zu rächen; er hätte das Gelübde erfüllt, auch wenn ihn Geßler ungehindert seines Weges hätte ziehn lassen. Zu diesem Gelübde steht sein späterer Entschluß, mit einem zweiten Pfeile Geßler sofort zu töten, in keinem Widerspruch.

aber, wenn er auch nicht daran denkt, wie er sie erfreuen kann, er denkt doch an sie, die er vor der Rache des Vogtes schützen will.

Nur wenn man wirklich Ernst macht mit dem Gedanken, daß es in Tells Herzen gegen Geßler gährt, kann man die Töne verstehn, die im Schlusse des Monologs anklingen; es ist eine Art von Schützenlust, die in den Schlußworten sich bekundet; diese Schützenlust wäre psychologisch unerklärbar, wenn Tell ein Grauen vor dem Mord empfände; hält indes der Haß gegen Geßler dies Grauen des natürlichen Menschen vor dem Vergießen von Menschenblut zurück, so hat die Freude des Schützen an dem „Meisterschuß“ die Möglichkeit, in Tells Seele aufzukommen. —

Von den Gesprächen Stüssis mit Tell, Armgard und Frießhardt ist das erste dadurch charakteristisch, daß Tells Antworten neben dem Sinn, den sie für Stüssi haben, noch eine tieferliegende Beziehung auf das Vorhaben Tells und auf sein Schicksal enthalten. Dem ruhigen Gange dieses Gesprächs entspricht auch der sententiöse Charakter der Antworten Tells. — Armgard und Tell lauern beide dem Vogt an einer Wegstelle auf, an der er ihnen nicht entweichen kann; aber während jene mit frommer Bitte das Herz des Vogts durchdringen will, hat Tell den durchbohrenden Pfeil in Bereitschaft. —

In der 3. Szene des III. Aufzugs, wo Geßler zuerst in Person erschien; war sein gegen Tell gerichtetes Spiel so sehr persönlicher Art, daß er als Antagonist des Volkes nur wenig heraustrat (s. oben S. 355 f.); sein Gespräch mit Rudolf dem Harras gewährt nun einen Einblick in seine politischen Pläne, seine Zwecke und seine Mittel, sowie auch in den letzten Grund seines Thuns. — Die Szene zwischen Armgard und Geßler zeigt eine hochdramatische Steigerung. Es steigert sich sowohl das Spiel Armgards als auch das Gegenspiel Geßlers. Zunächst ruft Armgard die Barmherzigkeit und die Gnade des Landvogts an; als ihr dann der Vogt sein „Zurück!“ zuruft, steigert sie, ohne vom Platze zu weichen, die Inständigkeit ihrer Bitte. Auf Rudolfs Verheißung: „Euch soll Recht werden“ und seine Aufforderung: „Drinnen auf der Burg nennt Eure Bitte“, antwortet sie, indem sie dieser Aufforderung die Erklärung: „Nein, nein, ich weiche nicht von diesem Platz“ u. s. w. und jener Verheißung die Thatsache entgegenhält, daß ihr Mann schon den sechsten Monat vergebens auf den Richtspruch wartet. Die Antwort, mit der Geßler die gewaltthätige Bitte des Weibes zurückweist, ist eine Steigerung seiner ersten Abweisung. Hat Armgard bisher um Gnade gebeten, so fordert sie nun Gerechtigkeit und mahnt den pflichtvergessenen Richter, ihn beschwörend, an seine Richterpflicht.[1]) Im Vogt flammt der Zorn auf, und er befiehlt: „Fort! Schafft das freche Volk mir aus den Augen!“ Aber Armgard fürchtet diesen Zorn nicht, weil sie für nichts mehr zu fürchten hat; sie greift mit verzweifelnder Gewaltthätigkeit dem Pferde in die Zügel, und wie sie zuvor den Vogt zwingen

[1]) Man beachte den Wechsel der Anrede.

wollte, ihre Bitte zu erhören, so ist sie jetzt entschlossen, die Erfüllung ihrer Forderung zu erzwingen.[1]) Geßlers Zorn, der sich bisher in drohenden Mienen offenbart hatte, bricht jetzt in das drohende Wort aus: „Weib, mach Platz, oder mein Roß geht über dich hinweg!" Statt vor dieser Drohung zurückzubeben, wirft sich ihm die verzweifelnde Armgard mit ihren Kindern in den Weg und fordert ihn heraus, die Drohung auszuführen; dann schleudert sie ihm die schwere Anklage: „Tratst du doch längst das Land des Kaisers unter deine Füße!" entgegen; sie endet mit der Klage über ihre Ohnmacht, sich am Vogt zu rächen. Wenige Schritte entfernt von ihr steht der Mann, der vollbringt, was sie, das Weib, nicht vollbringen kann. Bitte um Gnade — Forderung der Gerechtigkeit — Anklage und Ausbruch des Racheverlangens, das ist die Stufenfolge, die Armgards „Spiel" durchläuft; von Stufe zu Stufe erhebt sich die anfangs Bittflehende über den Vogt, der ihr gegenüber seine Macht verloren hat. — Des Vogts Ingrimm ist gleichfalls von Stufe zu Stufe gestiegen; zuletzt treibt der heftige Zorn den Entschluß hervor, durch schärfere Maßregeln als bisher, durch ein „neu Gesetz", den trotzigen Freiheitsgeist der Schweizer zu brechen. Aber zwischen das Gelübde und die Ausführung tritt der Tod; hinter seinem Entschluß stand sein fester tyrannischer Wille („ich will" — „will ich" — „will ich" — „ich will"); Tells Pfeil hindert, daß dem Entschluß die That folgt. Der Pfeil trifft Geßler in eben dem Augenblick, in dem sich sein tyrannischer Wille gegen die Freiheit des Volkes erhebt. —

Geßler erkennt in dem tödlichen Pfeil Tells Geschoß, und Tell bekennt sich selbst zu seiner That. Die drei Verse, die Tell auf der Höhe des Felsen spricht, sind von Bellermann (S. 460 f.) abfällig beurteilt worden, weil in ihnen das Streben nach dramatischer Wirkung zu einem unwahren theatralischen Effekte geführt habe. Aber sie sind 1) nicht, wie Bellermann meint, ein zweckloses Prahlen, gegen den Toten gerichtet, sondern der Ausdruck einer berechtigten Freude über die wiederhergestellte Sicherheit des Vaterlands, gerichtet an den noch Lebenden, 2) aber sollen die Verse nach des Dichters Absicht keineswegs den durch das Wort des Sterbenden: „Das ist Tells Geschoß" hervorgerufenen Eindruck, daß hier die Nemesis waltet, erhöhen. Sie haben vielmehr einen anderen höchst bedeutsamen Zweck: Die Beweggründe, die Tell im Anfang unserer Szene zur Tötung Geßlers trieben, lagen alle in seinem persönlichen Verhältnis zum Vogt; s. den Monolog; der Gedanke an die Befreiung und Sicherung des Landes wirkte nicht motivierend ein. Nach den Worten: „Frei sind die Hütten" u. s. w. will es indes scheinen, als sei inzwischen dies Motiv bestimmend eingetreten; oder soll man mit Düntzer (S. 304) meinen, daß erst nach der That in ihm das Gefühl erwachte, das Land

[1]) Zu beachten ist die Steigerung zwischen den Worten: „Ich weiche nicht von diesem Platz" u. s. w. und dem Späteren: „Du kommst nicht von der Stelle, Vogt" u. s. w.

von seinem Tyrannen befreit zu haben? Dagegen spricht vor allem eine Stelle in der 2. Szene des V. Aufzugs; auf Hedwigs ängstliche Frage: „Diese Hand — darf ich sie fassen? Diese Hand — o Gott!“ antwortet Tell „herzlich und mutig“: „Hat euch verteidigt und das Land gerettet“. Diese Antwort kann nur dann einen Sinn haben, wenn Tell bei dem Schuß die Absicht gehabt hat, das Land zu retten. Ebenso ist nur unter dieser Voraussetzung die Lobpreisung Tells als des „Erretters“ zu verstehn. — Psychologisch ist das Hinzutreten jenes Motivs wohl gerechtfertigt: Tell war der Freund der Unschuld, der Helfer der Verfolgten (IV, 2). Ehe er persönlich die Grausamkeit des Vogts erfuhr, war seine Meinung, man müsse in der Hoffnung auf bessere Zeit sich gedulden und still daheim leben (I, 3). Durch seine Grausamkeit hat ihn der Vogt aus seinem Frieden emporgeschreckt und ihm die tödliche Waffe in die Hand gezwungen. Das feindselige Verhältnis Tells zum Vogt, das in der Apfelschußszene entstanden ist und im Monolog seinen Ausdruck gefunden hat, ist rein persönlicher Art. Bezeichnend ist vor allem, daß es Tells eigene Kinder und sein Weib sind, die er vor der Wut des Landvogts schützen will. Nach dem Monolog wird Tell Zeuge der Szene zwischen Geßler und Rudolf dem Harras, vor allem aber der Szene zwischen Geßler und Armgard: jetzt sieht er, daß nicht nur seine Hütte, sondern „die Hütten“, nicht nur seine unschuldigen Kinder, sondern „die Unschuld“ gefährdet ist, daß nicht nur ihm, sondern „dem Lande“ Schaden droht; jetzt hört er den Notschrei des bedrohten Landes. Und er verschließt dem, was er sieht und hört, sein Herz nicht. Der Geßler, gegen den er den Pfeil abdrückt, ist ihm nicht nur sein Feind, sondern der Feind des Landes.

Allerdings wird man dem Dichter den Vorwurf machen müssen, daß ein so bedeutender psychologischer Vorgang zu wenig verdeutlicht und der Zuschauer vor allem auf Schlüsse angewiesen ist. Der Dichter beugt nicht entschieden genug der auch von uns auf S. 314 fg. befolgten Auffassung vor, daß Tell ausschließlich von persönlichen Beweggründen bestimmt werde.

Im Schluß der Szene ist vor allem das Verhalten des Volks bedeutsam: mit einem fühllosen Grausen umsteht es den Sterbenden. Das Mitgefühl regt sich nicht, weil es ein „Wüterich“ ist, der da stirbt; Grausen aber hat alle erfaßt, weil sie in Geßlers Tode ein Gottesgericht sehn. — Die unmittelbare Wirkung von Geßlers Tode giebt sich in Stüssis Handeln und Reden zu erkennen. Sowie Müller (I, 614) berichtet, die That Wilhelm Tells habe dem gemeinen Manne höheren Mut gegeben, so läßt Schiller noch an der Leiche Geßlers den gemeinen Mann das Joch der Tyrannei abwerfen und sich zu stolzem Freiheitsbewußtsein erheben. So zeigt der Dichter die große Bedeutung der That Tells („Der Tyrann des Landes ist gefallen. Wir erdulden keine Gewalt mehr, wir sind freie Menschen.“).

Während die Gedanken und Empfindungen derer, die Geßler um-

stehen, von dem Geschehenen und seinen Folgen beherrscht werden, ist es ein allgemeiner Gedanke, den das Lied der barmherzigen Brüder ausspricht. Nicht daß hier der Tyrann des Landes gefallen ist, sondern daß ein Mensch mitten aus dem Leben heraus vor den Richterstuhl Gottes gerückt ist, giebt Veranlassung zu der allgemeinen religiösen Betrachtung. In diesem Fortschritt von dem konkreten Ereignis zur allgemeinen Betrachtung ist das Lied mit den griechischen Chorliedern verwandt.

Einzelnes. „Du Bringer bittrer Schmerzen". Vgl. Ilias IV, 117, wo der Pfeil *μελαινέων ἕρμ' ὀδυνάων* heißt, und Il. XI, 271, wo die *ὠδῖνες* „bitter" heißen. — „Wo er sich anleimt mit dem eignen Blut". Nach Scheuchzers Naturgesch. I, 71 f., wo von den gefährlichen Wagefahrten der Gemsjäger erzählt wird: „In dieser äussersten Gefahr wirfft er sein Geschoß von sich, ziehet die Schuhe, denen er wegen Schlipfrigkeit nicht trauen darf, aus, schneidet sich mit dem Messer in die Fersen, oder Ballen des Fusses, damit das hervor wallende Geblüt .. an statt eines Leimes dienen könne, welchs den Fuß an den Felsen neht, ohne Gefahr des Schlipfens, anhalte." — Heute will ich den Meisterschuß thun und das Beste mir .... gewinnen." „Das Beste" ist Bezeichnung des Schützenpreises; vgl. Goethes Götz I, 3. — „Ein Ruffi ist gegangen" u. s. w. Zur Bezeichnung Ruffi vgl. Hist. nat. I, 128, wo Scheuchzer den Ausdruck Rüfen und Rüfinen für „Bergfälle" und „Bergbrüche" erwähnt; die Bezeichnung „ist gegangen" entnahm Schiller einer etwas späteren Stelle (S. 136); hier heißt es: „A. 1582. Ist .... im Thal Flüelen ein Rufi gangen." Zu der Thatsache selbst ist S. 134 f. zu vergleichen. Scheuchzer meldet hier von mehreren Bergrutschen im Glarner Land; von dem zuerst genannten schreibt er: „Im Glarner Canton A. 1593 .... erhebte sich ... ein gewaltiger Erdbidem, bey welchem ein groß stuck Felsen von dem Glärnischberg abgeschrenzt, und mit einem entsetzlichen Braschlen auf die Seiten gegen den Hauptflecken Glarus hinunter gerollet." — „Ein Ritter wollte zu dem König reiten" u. s. w. S. oben S. 332. — Über den Namen und das Geschäft der Wildheuer vgl. Scheuchzer, Naturgesch. II, 66: „Man sagte uns auch von den sogenannten Wildheuern; dieses sind arme Leute, welche weder Wiesen noch Alpen haben, ihr weniges Vieh damit zu ernähren, und deßwegen das Heu (von dem sie den Namen bekommen) in der Wildniß in gähstotzigen Orten sammlen müssen, dahin die Eigenthums-Herren nicht einmal getrauen ihr Vieh zu treiben .... An solche Ort hin verfügen sich die Wildheuer und schneiden das Futter, ... mit großer Lebensgefahr ab, weilen sie oft kaum mit einem Fuß sicher stehen können."

Der Orden der barmherzigen Brüder wurde erst im J. 1540 von dem Portugiesen Juan Ciudad (di Dio) gegründet; in Spanien hießen sie Hospitaliter, in Frankreich Frères de charité; ursprünglich waren sie eine weltliche Verbrüderung zur unentgeltlichen Krankenpflege. Als Pius V. 1572 dem Verein den Charakter eines Mönchsordens aufgeprägt hatte, verbreitete sich derselbe schnell über Italien, Frankreich, Deutschland (Kurz: Lehrbuch der Kirchengeschichte).

Rückblick auf den IV. Aufzug. Das Hauptinteresse bei der Rückschau ist Tell zugewandt und zwar vor allem seiner That in der letzten Szene. Bekanntlich hat Börne den Vorwurf erhoben, daß Tell sich hinter den Busch stelle und einen „schnöden Meuchelmord“ begehe, statt mit edlem Trotze eine schöne That zu thun. Nach den oben aufgewiesenen Motiven der That Tells kann von einem „schnöden Meuchelmord“ nicht die Rede sein; indes muß doch folgendes bemerkt werden: Die von Tell im Monologe ausgesprochenen Beweggründe sind stark genug, um die Tötung Geßlers zu rechtfertigen; leider aber steht er nicht allein unter dem bestimmenden Einflusse dieser Beweggründe, sondern auch unter dem Druck des leidenschaftlichen Verlangens, Geßler zu töten, das sich psychologisch wohl erklären, aber sittlich nicht rechtfertigen läßt. — Fürst Bismarck hat gelegentlich in Bezug auf Tell geäußert, das Verstecken und Auflauern gefalle ihm nicht, das passe nicht für Helden. In diesen Worten steckt eine berechtigte Kritik. Tell ist der Held des ganzen Dramas (s. oben S. 346). Der Dichter hat dem Zuschauer das Recht auf die Erwartung gegeben, dieser Tell werde sich zur Heldenhöhe erheben; sein Tell ist aber bei der entscheidenden That, von der das Volk seine Freiheit herleitet, nicht heldenhaft; die Tötung Geßlers ist ein für allemal keine Heldenthat. Das Unheldenhafte der That fällt um so schwerer ins Gewicht, als ihr Ehren zu teil werden, die nur einer Heldenthat gebühren; um ihretwillen wird Tells Armbrust im Heiligtum aufgehängt, und um ihretwillen feiert man Tell als den „Erretter“. — Auch ein anderes ist noch zu erwägen: der „Erretter“ des Landes ist Tell, insofern als er bei seiner That von der Absicht bestimmt wurde, das Land vor dem Tyrannen zu sichern: diese Absicht aber hatte Tell noch während des Monologs nicht; erst während der Szene zwischen Armgard und Geßler hat er sie in seinen Willen aufgenommen. Von dieser psychologischen Thatsache erhält man indes erst nach dem Schuß Kenntnis, und zwar bedarf es erst eines Rückschlusses (s. oben). Man wird diese Art, das Motiv einzuführen, um dessen willen Tells That verherrlicht wird, nicht eben glücklich nennen.

Bei Goethe sollten die Rütliverschwörer die „eigentlichen Helden“ sein; bei Schiller schienen sie es nach den Eindrücken des II. Aufzugs werden zu sollen. Aber sie kommen bei ihm von der heldenhaften Gesinnung und dem heldenhaften Wort nicht zur heldenhaften That; im IV. Aufzuge erhalten wir für unser Warten auf Heldenthaten nur die Anweisung auf die zukünftigen Großthaten der zu Bünden vereinigten Landleute. Zu kühner That schicken sich in unserem Aufzuge Melchthal und vor allem Rudenz an; das, was diesen aber zum Helden macht, ist nicht sowohl sein neuerwachter Patriotismus als seine Liebe zu Bertha. Das Verlangen des Zuschauers, daß die große Sache der Freiheit ihren Helden fände, bleibt unbefriedigt. —

Der III. Aufzug hatte Geßler als den Gegenspieler Tells gezeigt; sein Verhältnis zu Tell ist so sehr persönlicher Natur, daß man fast den

Vogt in ihm vergaß. In unserem Aufzuge offenbart sich Geßler als Antagonist des Volkes. Sein letztes Strebensziel ist die Gunst des Kaisers; das Mittel, dies Ziel zu erreichen, ist die Durchführung der die Freiheit der Schweiz bedrohenden Pläne des Kaisers; die Vernichtung der Freiheit eines Volkes ist ihm das Mittel zur Befriedigung seines Ehrgeizes. Zum Werkzeug der habsburgischen Pläne eignet er sich wegen der völligen Skrupellosigkeit, mit der er das Recht des Volkes beiseite schiebt, wegen der Energie seines Willens und wegen des psychologischen Scharfblicks, mit dem er die Volksseele erkennt und die Wirkung seiner Mittel auf die Volksseele berechnet. So knapp die Charakteristik ist, die Schiller von Geßler giebt, so sehr macht sein Geßler den Eindruck der Lebenswahrheit. Wie Scherer den Vogt einen „Märchentyrannen" nennen kann, ist mir nicht verständlich.

Eine besondere Bemerkung bedarf noch die Gestalt Stüssis; nicht weil sie an sich irgendwie unverständlich wäre, sondern weil man sie unverständlich gemacht hat. Nach Böttiger hat Schiller in einem Briefe an eine „feinfühlende und kenntnisreiche Zuschauerin" (Fräulein von Göchhausen) geäußert, Stüssi habe die Rolle des Clown (der lustigen Person) in den altenglischen Trauerspielen. Daß Schiller diese Äußerung nicht gethan haben kann und daß mithin jener Brief untergeschoben ist, hat bereits Hoffmeister gesehn (V, 197 f). Es fehlen im Auftreten Stüssis die Züge der burlesken Spaßhaftigkeit, die den Lustigmachern Shakespeares eigen ist; die einzigen Worte, die ins Spaßhafte fallen: „Das Opfer liegt, die Raben steigen nieder", sind von ganz anderer Art; sie charakterisieren den Mann aus dem Volke. Dem Charakter eines solchen entspricht es auch, daß Stüssi, trotzdem auch er unter dem Drucke der schweren Zeiten steht, eine Gelegenheit zu ausgelassener Freude eifrig ergreift. Einem Manne aus dem Volke, aber nicht einem Clown kann Schiller die Worte in den Mund legen: „Wir erdulden keine Gewalt mehr. Wir sind freie Menschen."

V. Aufzug.

Die Ereignisse, welche Tschudi dem Dichter für einen V. Aufzug zunächst bot, waren die Eroberung der Burgen in Unterwalden, die Zerstörung von Zwing-Uri, der Schwur der einzelnen drei Lande und endlich der große Bundesschwur am Sonntag nach dem neuen Jahre (s. oben S. 348). Ursprünglich war die Absicht des Dichters, die Eroberung des Roßbergs darzustellen: in den Angaben zu den Theaterveränderungen heißt es bei „Actus IV": „5) die Veste Roßberg, bei Nacht auf einer Strickleiter erstiegen." Schiller sah später von diesem Plane ab und verwertete von den Ereignissen, die ihm seine Quelle zunächst bot, nur die Zerstörung von Zwing-Uri. Hierbei hätte sich ihm, um das vorweg zu sagen, noch einmal die Gelegenheit zu einer Ehrenrettung des Bundes und damit zugleich zu einer imposanten Abkrönung des ganzen Dramas geboten. Die Befreiung des Landes war allerdings, wenn auch

unter der Beteiligung von Melchthal, ohne den Bund zustande gekommen. Indes war doch damit erst das Befreiungswerk angefangen, nicht vollendet. Zunächst hatten erst Einzelne gehandelt. Nun mußte das Volk als Volk, unter dem bestimmenden Einflusse der Männer des Rütli, Tells, Melchthals und Rudenz' Thaten sich aneignen, d. h. den Schutz der Thäter und die Folgen der Thaten auf sich nehmen, vor allem aber sich selbst frei erklären. Selbstverständlich hätte das Volk das klare Bewußtsein der schweren Gefahr besitzen müssen, der es sich mit seinem Entschlusse aussetzt. Ein Volk aber, das vor der seine ganze Existenz bedrohenden Rache einer weitüberlegenen Macht nicht zurückbebt, sondern von Begeisterung für seine Freiheit getragen, der großen Gefahr kühn ins Auge schaut, würde ein erhabenes Schlußbild für das ganze Drama gewesen sein; von hier aus hätte sich dann die große Perspektive auf jene von Attinghausen prophetisch geschauten Thaten geöffnet, in denen das Volk seine Freiheit durch seinen Todesmut rettet. Der Tod des geschworenen Feindes der Schweiz, des Königs Albrecht, hätte natürlich dann nicht mehr in den Rahmen des Stücks fallen dürfen. Dadurch, daß der Dichter dies Ereignis gegen die Geschichte vordatiert und für sich verwertet, giebt er uns allerdings die Beruhigung, daß die Freiheit der Schweiz zunächst vor der Rache Österreichs gesichert ist; indes wäre es besser, wenn der Zuschauer diese Beruhigung aus dem Anblick der ruhigen Festigkeit des Schweizervolkes als aus der Nachricht von Albrechts Tode schöpfte.

Den Inhalt seiner 2. Szene gewinnt der Dichter, indem er eine Begegnung des landflüchtigen Parricida mit Tell herbeiführt, hierbei verfolgt der Dichter im Grunde keinen dichterischen, sondern einen apologetischen Zweck (s. unten). — Die erste Szene fällt überwiegend der Volkshandlung zu; doch erhalten wir durch den dramatisch lebendigen Bericht Melchthals Kunde von der Eroberung Sarnens durch Rudenz und von Berthas Schicksal. Die zweite Szene gehört ausschließlich zur Tellhandlung. Endlich vereinigt die „opernhaft" geartete letzte Szene die Träger aller drei Handlungen auf einem Schauplatz; der erste Teil der Szene enthält eine Huldigung für Tell; der zweite rückt Rudenz und Bertha in den Vordergrund.

Für die Bestimmung der Zeit, in der der V. Aufzug spielt, enthält die 1. Szene die nötigen Anhaltspunkte. Beim Beginn dieser Szene ist es eben Tagesanbruch (s. die szenarische Bemerkung); im weiteren Verlauf erzählt Melchthal: „Der Rudenz war es, der das Sarner Schloß mit mannlich kühner Wagethat gewann, den Roßberg hatt' ich nachts zuvor erstiegen." Das Sarner Schloß, nach dessen Einnahme die Signalfeuer angezündet sind, ist also in der Nacht erobert, die dem Tagesanbruch in der 1. Szene vorausgeht; der Roßberg ist in der Nacht vorher erstiegen. Mithin liegt zwischen dem IV. und V. Aufzuge wenigstens ein Tag.[1]) Auch aus anderen Gründen ist eine solche Zwischen-

[1]) Die auf S. 335 f. gemachte Angabe ist zu berichtigen.

zeit notwendig: Tells That ist bereits allgemein bekannt; seine Armbrust ist schon an heiliger Stätte aufgehängt. Das wäre unerklärlich, wenn zwischen der Szene in der hohlen Gasse, die in den späten Nachmittagsstunden spielt, und dem V. Aufzuge nur eine Nacht läge.

Die Szenerie ist dieselbe wie I, 4; was damals Menschenhände bauten, stürzen jetzt Menschenhände. Die Signalfeuer, die auf vielen Bergen brennen, geben Kunde von dem, was in der Ferne geschehen ist. Es ist „ein festlicher Befreiungsmorgen", der über der Schweiz aufgeht. — An Handlung ist die Szene nicht eben reich: die Erzählung von der Eroberung Sarnens, der Rettung Berthas, der Verbrüderung zwischen Melchthal und Rudenz, der Verschonung des Landenbergers, also ein episches Stück, nimmt im ersten Teil der Szene den breitesten Raum ein; der zweite Teil der Szene beginnt mit dem ausführlichen Bericht der Ermordung Albrechts und der Folgen dieser That, also wiederum mit einem epischen Stück; im Schluß dieses Teils ist das Schreiben der Königin Elsbeth nochmals ein epischer Bestandteil. — Die spezifisch dramatischen Bestandteile der Szene aber entbehren der rechten dramatischen Spannung.

a) Nach Weber (S. 458) läßt Schiller die Feste Zwing-Uri vor unsern Augen zerstört werden, weil er das Gefühl hatte, „daß doch etwas von des Volkes Energie für die gemeinsame Freiheit auch auf der Bühne sichtbar werden müsse." Weber tadelt dann dies Verfahren, weil das Toben gegen das tote Werkzeug der Tyrannei „einigermaßen feig" zu nennen sei und nicht Männermut für einen großen Zweck beweise. Hier liegt eine falsche Auffassung des Geschehenden zu Grunde; nicht in der Zerstörung der Gerüste an sich, sondern in der Bedeutung, welche diese Zerstörung hat, liegt der Beweis des Mutes. Aus den Worten: „Sind wir die letzten, die sich frei erklären?" erkennt man, daß die Zerstörung nichts als eine thatsächliche Freiheitserklärung ist.

Die führende Persönlichkeit im ersten Teile der Szene ist Ruodi; man hat es dem Dichter teils als einen Mangel, teils als eine Feinheit angerechnet, daß er Ruodi so in den Vordergrund geschoben hat; jenes, weil er sich uns im I. Aufzuge als ein „beschränkter Egoist" und zu Anfang des IV. Aufzuges als ein „große Worte machender Hasenfuß" darstelle (Weber S. 458 f.), dieses, weil die Rolle, die er spielt, sich für einen „Großsprecher" eignet (Hoffmeister S. 201). Beiden Ansichten liegt eine verkehrte Auffassung des Charakters zu Grunde: Ruodi soll nach Schillers Absicht nichts als ein Mensch wie andere mehr sein, ein Durchschnittsmensch, der so wenig zu heldenhafter That wie zu heldenhafter Gesinnung fähig ist. M. E. ist es allerdings kein glücklicher Zug, daß Ruodi die Rolle des Rufers zur Freiheit hat; aber nicht aus dem von Weber geltendgemachten Grunde, sondern weil diese Aufgabe recht eigentlich eine Aufgabe für einen der führenden Geister war. Hätte der Dichter nicht die Würde des Bundes ganz aus den Augen verloren, so mußten jetzt die leitenden Männer vom Rütli das Volk zu einer feier-

lichen Proklamation seiner Freiheit hinführen. Bei Schiller übernimmt Ruodi die Führung; neben ihm tritt besonders der Steinmetz heraus, von dessen Zugehörigkeit zum Bunde wir nichts wissen; Walther Fürst aber kommt auch jetzt noch, wo der große Moment ihm über sich hinaushelfen sollte, nicht von seiner Ängstlichkeit los.

Melchthals Erzählung geht rasch über die Einnahme des Roßberg und des Sarner Schlosses hinweg, um dann bei der Rettung Berthas zu verweilen. Es ist ein kritischer Moment, den wir im Anhören des Berichtes durchleben, ein Moment, in dem Leben für Leben eingesetzt wird. Nachdem dann Bertha von Rudenz und Melchthal dem Element abgerungen ist, schließen die beiden Retter schweigend ein Bündnis: ein Moment von hoher symbolischer Bedeutung; denn, wenn das Verhältnis der beiden Männer auch zunächst ein Verhältnis von Person zu Person ist, so ist doch anderseits Melchthal der Vertreter des zum Bewußtsein seiner Kraft und seines Wertes erwachten Bauernstandes, und Rudenz wird innerhalb des Adels der Träger einer bürgerlichen Gesinnungsweise sein, die Attinghausen, der Vertreter der alten patriarchalischen Gesinnungsweise, als ein Kennzeichen der neuen Zeit ansah. Der letzte Moment endlich, den uns Melchthals Erzählung durchleben läßt, ist ein Entscheidungsmoment: über dem Haupte des Landenbergers, der vor seinem Opfer, dem alten Heinrich von der Halden, kniet, ist das Schwert der gerechten Rache gezückt; aber die Barmherzigkeit fällt der Rache in den Arm, und so bleibt der Sieg rein von Blut.

Während im Vordergrunde Melchthal erzählt hat, ist im Hintergrund das Gerüst eingerissen worden; nachdem die Erzählung beendet ist, wird die Handlung nach vorn hin konzentriert. Das Volk wird im folgenden vom Dichter fast gar nicht an der Handlung beteiligt. Nachdem der Hut, den Geßler errichtet hatte, nicht, wie „mehrere Stimmen“ fordern, verbrannt, sondern als Zeichen der Freiheit angenommen ist, dient das Volk, „malerisch gruppiert“, nur dem ästhetischen Eindruck, während Melchthal, Ruodi und Baumgarten in Worten voll Zuversicht und Kraft die Stimmung aussprechen, die das Volk gegenüber den von Österreich drohenden Gefahren beseelt. Ungleich wirksamer würde es sein, wenn uns der Dichter irgendwie Gelegenheit gegeben hätte, dem Volke unmittelbar ins Herz zu sehn.

b) Kaum hat Walther Fürst seine Besorgnis ausgesprochen, und kaum sind die tapferen Gesinnungen der Eidgenossen lautgeworden, so bringen Stauffacher und Rösselmann die Kunde, daß der König ermordet ist. Zunächst erfährt man die bloße Thatsache, dann den Gewährsmann, darauf den Thäter und seinen Beweggrund, sowie die Ausführung der That, endlich die Folgen der That. Die Erzählung ist besonders in den mittleren Teilen episch breit; die Sterbeszene namentlich ist mit so sorgfältiger Ausmalung der Situation und überhaupt mit so großer Anschaulichkeit geschildert, daß für einen Maler, der sich den tragischen Vorgang zum Vorwurf nehmen wollte, alles bereit läge. Allerdings muß gesagt

werden, daß die epische Breite, die in der Quelle Schillers, dem Chronicon Tschudis, so wohl am Platze ist, nicht im rechten Verhältnis zu der doch immerhin geringen Bedeutung des Geschehnisses für das ganze Drama steht. Der Dichter folgt allzu willig dem epischen Zuge seines Tschudi. — Die Ermordung des Königs regt die Schweizer zu Betrachtungen und Reflexionen an, teils ethisch-religiöser, teils politischer Art. Bereits das erste Wort des Pfarrers war eine Reflexion von jener Art: „Das sind des Himmels furchtbare Gerichte!" In dieselbe Richtung gehört Melchthals Wort: „So hat er nun sein frühes Grab gegraben, der unersättlich alles wollte haben." Stauffacher aber hebt gleich bei seinem Auftreten die Bedeutung des Ereignisses für die Schweiz hervor: „Von einer großen Furcht sind wir befreit"; später nimmt er diesen Gedanken noch einmal auf und ergänzt ihn durch den Ausblick auf die bevorstehende Kaiserwahl.

In engem Zusammenhang mit der Erzählung Stauffachers steht der Schlußteil der Szene. Das Schreiben der Königin Elsbeth trifft trotz seiner verbindlichen Form nur auf eine ablehnende Haltung. Bereits den Eingangsgruß beantwortet das Volk mit harten Worten; der captatio benevolentiae begegnet Melchthal mit scharfem Vorwurf; die höhnischen Worte aus der Mitte des Volks: „Der Lieb und Gunst!" zeigen, daß eben die Dankbarkeit nicht vorhanden ist, auf die sie ihre Hoffnung gesetzt hat. Die Reden Stauffachers, Walther Fürsts und Melchthals sind ebenso frei von jeder Freude über den Fall des Königs wie fest und bestimmt in der Ablehnung der von der Königin erwarteten Gesinnung. „Ohne Saat keine Ernte" — das ist die Antwort der Schweizer („Ihm Dank? Nicht Dank hat er gesät in diesen Thälern." — „Wer Thränen ernten will, muß Liebe säen"). — Es ist eine Art Nemesis, die wir hier walten sehen, eine Art Naturgesetz, das über dem Verhältnis des Herrschers und der Unterthanen zu einander waltet. Die Schweizer Männer freuen sich nicht des Falls ihres Drängers, aber sie haben keine That und keine Thräne für ihn; ja sie danken Gott für die Folgen, die der Fall des Königs für sie hat. —

Die Aufforderung Stauffachers zu einer Wallfahrt nach dem Hause Tells, des Retters aller, bereitet auf die Schlußszene vor.

Einzelnes. Über den Brünig. Nach Tschudi und Müller (II, 3) floh der Landenberger über Alpnach nach Luzern. Nach Schiller flieht er in der entgegengesetzten Richtung. — Urfehde schwur er u. s. w. Müller II, 3: „Als Landenberg, da er durch Wiesen von Sarnen gegen Alpnach floh, ereilt wurde, mußte er, wie andere von den Burgen die Urfehde schwören, daß er nicht wieder in die schweizerischen Waldstette kommen wolle." — „Gott! Unter diesem Hute stand mein Enkel." Widerspruch mit III, 3, wo Walther nicht unter der Stange, sondern unter der Linde steht. — „Er soll der Freiheit einig Zeichen sein". Müller nennt den Hut das „Sinnbild der Freiheit" (I, 612). Die kleine Hutszene ist einer Szene bei Am Bühl nachgebildet. Hier will Tell den Hut als Denkmal der Schande herunterreißen. Attinghausen verhindert es, weil der Hut durch

Tell ein Zeichen der Freiheit geworden sei. — Den Bericht über die Ermordung König Albrechts giebt Schiller nach Tschudi (s. oben S. 332 f.). „Mit ihm die Fürsten Hans und Leopold". Müller (II, 5) erwähnt, der Herzog Johann sei besonders vom Anblick des Herzogs Leopold, Sohnes des Königs, gereizt worden, „der von gleicher Jugend und in großen Ehren und Gütern war". — Die „alte große Stadt" ist Vindonissa (Windisch); s. Müller II, 8. — „Ein ungeheurer Schrecken ist im Land umher" u. s. w. S. oben Tschudi S. 333 f. „Gesperrt sind alle Pässe u. s. w. Nach Müller (II, 9 f.) verwahrten sich alle Städte, und verschanzten die von Schwyz den Eingang des Landes. — „Der Ungarn Königin" u. s. w. Nach Müller (II, 11) übte die 26jährige Fürstin, Tochter Albrechts und Witwe des Königs Andreas III. von Ungarn, der angeborenen Strenge ihres Gemütes nach, die Blutrache über sehr viele Unschuldige mit grausamer Lust aus. Als bei der Eroberung der Burg Palms, Farwangen, 63 Männer in ihrem Blute lagen, soll sie gesagt haben: „Nun bade ich in Maitau." — Zu dem Briefe der Königin Elsbeth, der Gemahlin des Ermordeten, und der Antwort der Schweizer vergl. oben S. 334.

Szene 2.

Dem Hauptteil unserer Szene, der Begegnung Tells und Parricidas, gehen drei kurze Auftritte voraus, in denen Motive von großer Schönheit liegen, die allerdings zumeist leider mehr angeschlagen als durchgeführt sind. Da ist zunächst die Szene am traulich flackernden Herdfeuer: Tells Weib, dem Gatte und Kind aus Todesgefahr wiedergegeben, harrt in Wiedersehensfreude dem Gatten entgegen. Ihr Herz ist weit geworden, sie freut sich der Freiheit, die nun allen wiedererobert ist; sie ist stolz auf den Gatten, der das Land gerettet hat. Hinter ihr liegt alle Angst, sie darf sich sicheren Besitzes freuen. Neben ihr der Knabe, den sie zweimal geboren hat; seine Seele voll knabenhaften Stolzes. — Man möchte wünschen, der Dichter hätte dies Bild etwas breiter ausgeführt.

Statt des erwarteten Tell erscheint an der Hausthür „der Unglücklichste der Menschen", der unstäte und flüchtige, verirrte Parricida; mit ihm tritt in den Lichtkreis des Glücks die Nachtgestalt des Königsmörders. Sein Kleid ist das Gewand des Friedens, aber in seinem Herzen lebt der Unfrieden; Hedwig liest ahnend in seinen „zerstörten Zügen" die dunkle Schrift dieses Unfriedens und schaudert vor ihm zurück.

In dem nun folgenden Auftritt (Heimkehr Tells) ist alles vortrefflich: die jubelnde Freude der Kinder, die überwältigende, mit Erschrecken gepaarte Freude der Mutter, der für Hedwig so charakteristische Ausruf: „O Tell! Tell! Welche Angst litt ich um dich!", die Freude Tells über die Heimkehr in seine Hütte, vor allem das Zurückschrecken Hedwigs vor der Hand des Gatten, sowie dessen herzliche und mutige Antwort. Auch hier möchte man eine reichere Ausgestaltung des Auftritts wünschen. —

In dem Auftritt zwischen Tell und Parricida liegt der ent-

scheidende Wendepunkt in den Worten: „Und doch erbarmt mich deiner." — Als Parricida hört, daß ihn sein Weg in Tells Haus gebracht hat, sieht er darin eine göttliche Gnadenführung; denn er glaubt bei Tell Barmherzigkeit zu finden, weil dieser gleich ihm seinen Feind getötet habe. Tell aber, in dem Mönche den Herzog ahnend, fährt zurück; er vermag es nicht zu denken und auszusprechen, daß wirklich der Herzog vor ihm steht („Ihr seid —" und nachher: „Ihr wäret"; später: „Ihr seid der Herzog von Österreich — Ihr seid's!"); er entfernt Weib und Kinder aus der Nähe des Herzogs. Dann klagt er den Herzog an; zweimal erhebt er die Anklage, daß der Herzog seinen Ohm und Kaiser erschlagen habe; das zweite Mal ohne Parricidas Verteidigung zu beachten. Und noch ein drittes Mal muß der Herzog sein Doppelverbrechen hören („Von dem Blute triefend des Vatermordes und des Kaisermordes"). Zu der Anklage wegen dessen, was der Herzog gethan hat, fügt Tell die Anklage wegen dessen, was derselbe eben jetzt thut („Wagst du zu treten in mein reines Haus?" u. s. w.). Die Worte Parricidas: „Auch Ihr nahmt Rach' an Eurem Feinde" beantwortet Tell mit einer scharfen, zuletzt in schroffe Gegensätze auslaufenden Unterscheidung zwischen seiner That und der des Herzogs (s. unten). —

Schon ist der Herzog im Begriff wegzugehn und seinem Leben verzweiflungsvoll ein Ende zu machen, da erfaßt Erbarmen das Herz Tells: der furchtbare Gegensatz zwischen der Jugend und edlen Abkunft des Herzogs und der entsetzlichen Lage, in die ihn seine Schuld gestürzt hat, geht Tell zu Herzen. Allerdings antwortet er auch jetzt noch auf die Selbstanklage des Herzogs, obwohl das Entlastende so dicht bei dem Belastenden lag, mit harter Rede, indem er zugleich den König verteidigt und den Herzog anklagt. Auch die Frage: „Wo sind die blut'gen Helfer deines Mords?" ist hart. — Das Bild, das Parricida von seiner Flucht entwirft, ist besonders durch den einen Zug erschütternd, daß der Unglückselige „sein eigen Schrecknis" ist. — Nachdem Tell endlich, durch des Herzogs demütiges Bitten gerührt, sich zur Hilfe bereit erklärt hat, giebt ihm Gott den Gedanken ein, den Herzog nach Rom zu weisen. In der Beschreibung des Weges fallen als ein Zug noch nicht überwundener Härte besonders die Worte auf: „Wenn sie (sc. die Brücke) nicht einbricht unter eurer Schuld". Von den Worten, mit denen Parricida die Beschreibung unterbricht, sind besonders die ersten und die letzten bedeutsam: jene ein Ausdruck des Schuldgefühls, diese ein Ausdruck des Elendgefühls. — Nach Goethe ist die Entstehung unserer Szene nicht sowohl auf die „eigene gute Natur" des Dichters, als vielmehr auf äußere Einwirkungen, nämlich auf den Einfluß der Frauen, zurückzuführen. So äußerte sich Goethe Eckermann gegenüber, als dieser sein Verwundern zu erkennen gegeben hatte, wie Schiller den Fehler habe machen können, seinen Helden durch das unedle Benehmen gegen den Herzog so herabsinken zu lassen, indem er über diesen ein hartes Gericht halte, während er sich selbst mit seiner eigenen That brüste.

Die Parricidaszene ist schon sehr frühe beanstandet worden; den Kern aller späteren Ausstellungen finden wir bereits in der öfter angeführten Isisrezension. Nach dieser Rezension führt der Dichter den Herzog nur deshalb ein, um „dem Tyrannenmord eine Apologie zu halten"; der Rezensent deckt die Zwecklosigkeit, ja Zweckwidrigkeit einer solchen Apologie auf: „Tells That war durch sich selbst schon gerechtfertigt; sie wird durch den gewaltsam herbeigeführten Kontrast weder größer noch kleiner; ja Schiller verfehlte seinen Zweck so sehr, daß zuletzt der arme Johann (die „Armesündergestalt") mehr Teilnahme und Mitleid einflößt, als es für den Tell vorteilhaft ist."

Unzweifelhaft ist die Szene einem apologetischen Interesse entsprungen, und zwar ist die Szene derart, daß man immer wieder auf diesen unpoetischen Ursprung hingewiesen wird; man merkt das Bemühen des Dichters, unser Urteil über Tell zurechtzurücken oder doch zu fixieren. Die Frage ferner, ob Tell einer Apologie bedurfte, wird von den Kritikern Schillers mit nein beantwortet. Hoffmeister z. B. ist der Ansicht, der Dichter habe seinen Helden mit solcher inneren Sicherheit und unter solchen Bedrängnissen seine That vollziehen lassen, daß wir vollkommen befriedigt seien und die Zusammenstellung mit Parricida nur den Zweifel in uns errege, ob unser Gefühl auch Recht habe (V, 205). M. E. ist die Sachlage eine andere: Nach dem, was oben S. 463 fg. über den Affekt gesagt ist, in dem Tell den Vogt tötete, kann man nicht „vollkommen befriedigt" sein, wenn man an Tell einen sittlichen Maßstab anlegt. Doch nun ist eine verwunderliche Thatsache festzustellen: in der Parricidaszene ignoriert Schiller ganz jenes wildgärende Verlangen, das Tells Seele erfüllte. Tell, der am wilden Wege mit „Mordgedanken" saß und zum „Morde" den Bogen spannen wollte, unterscheidet seine That von der Parricidas mit den Worten: „Gemordet hast du, ich hab' mein Teuerstes verteidigt." Der Tell, der das Schrecklichste, das Letzte von den Seinen abgewehrt und die heilige Natur gerächt hat, bedarf keiner Apologie; die „Mordgedanken" aber würden sich, wenn Schiller sie nicht schlechtweg ignoriert hätte, nicht wegtuschen lassen. Durch die Kontrastierung Tells und Parricidas werden wir in höchst peinlicher Weise gerade an diese Mordgedanken erinnert und auf das hingelenkt, was den Thaten beider gemein ist; der qualitative Unterschied der beiden Thaten droht sich in einen Unterschied des Grades umzusetzen. Gewiß! ein aus Notwehr handelnder, zur That gezwungener, ein heiliges Richteramt ausübender Tell, und ein Parricida, der aus „Ehrsucht" „in rascher, wilder Wahnsinnsthat" das Doppelverbrechen des Vater- und Kaisermordes begeht — sind scharfe Gegensätze. Aber wie wir Tells That mit größerer Schärfe, als der Dichter will, ansahen, so müssen wir umgekehrt Parricidas That mit größerer Milde betrachten. Während Tell den Herzog anklagt, werden wir die Verteidiger desselben. Uns kommt aus der Rütliszene die Erinnerung an die Parallele zwischen dem, was die Gerechtigkeit erwartenden Schweizer und der Gerechtigkeit

erbittende Herzog von König Albrecht erlitten haben. Parricida ist uns der Fürstensohn, dem die Habsburgische Habgier „wider Gott und Recht" sein Erbe unter Spott und Hohn vorenthält, ja ganz zu entziehen gedenkt. Wohl bleibt die That ein schmachvoller Mord, aber unsere Gerechtigkeit zwingt uns, dem Thäter mildernde Umstände zuzubilligen. Keinesfalls vermögen wir es ohne Widerwillen hinzunehmen, wenn der Tell, dem Mordgedanken die Hand regierten, seine „reinen Hände" zum Himmel hebt und den Herzog und seine That verflucht (!). Der große Nachdruck, mit dem Tell seine Reinheit und das Verbrecherische an Parricidas That betont, fügt dem Charakterbilde Tells einen neuen Zug hinzu, den man um so lieber missen möchte, als er durch nichts Späteres wieder verlöscht wird. In Summa: die Parricidaszene ist ein schlimmer „apologetischer Mißgriff."

Einzelnes. Herzog Johann ist nach Schillers eigener Angabe mit einer weißen Mönchskutte bekleidet; darunter trägt er ein kostbares Ritterkleid und einen mit Edelsteinen besetzten Gürtel, die nach seiner Erkennung sichtbar werden (Brief an den Schauspieler Schwarz, Düntzer S. 32 f.) Nach Müller (II, S. 13) floh Herzog Johann in Mönchsgestalt nach Italien; dann verschwand er in solche Dunkelheit, daß es ungewiß ist, ob er bei den Augustinern in Pisa oder als ein unbekannter Bruder im Eigen auf seinem Stammgut starb. — Zu dem Namen „Parricida" vergleicht Düntzer die peinliche Gerichtsordnung Karls V., die unter parricidium den „fürgesetzten Mordt, so der an hohen trefflichen Personen, des Thätters eygen Herrn, zwischen Eheleuten oder nahend gesipten Freunden geschicht". — „Du selbst mit rascher, wilder Wahnsinnsthat rechtfertigst" u. s. w. Da der Beweggrund für den „weisen Schluß" des Königs nichts als Ländergier war, ist Tells Bemerkung im hohen Grade peinlich. — „Dem Freund verboten und dem Feind erlaubt". Bei Tschudi heißt es in der Achtserklärung gegen die Mörder: „Die Täter seyen Ihren Fründen verbotten, Ihren Vienden erlaubt". — „Dort werft Ihr Euch dem Papst zu Füßen". Schiller folgt hier Stumpff. — „Ihr steigt hinauf, den Strom der Reuß entgegen" u. s. w. In der Beschreibung der Gotthardstraße hält sich Schiller an Fäsi.

„Von Geschenen bis zur Teufels-Brüke reiset man immer der Reuß nach die Schöllenen hinauf. . . . . Eine gräßliche und wegen der vielen Lauwenen gefährliche Gegend! Das Auge erbliket nichts, als eine ungeheuer enge Wildniß. Die Waldungen sind gänzlich verschwunden. Man hat nicht einmal die mindeste Spur von einem Gesträuche, das allhier wachsen könne. Die unersteiglich steilen, oben mit ewigem Schnee bedeckten Felsen, die dem Reisenden über das Haupt hinhangen, an welchen, ja zum theil unter welchen sich allernächst die Strasse hinzieht; die über die Felsen dieses Tobels herabstürzende Reuß, samt den vielen über die Fels-Wände herunterfallenden Bächen, sind die einigen Geschöpfe, welche man in dieser öden Gegend erbliket. Das, was dieselbe auch zur Sommers-Zeit noch schwermüthiger macht, ist der Mangel der Sonne. . . . . . In dem Frühjahr reissen sich die in dem Winter gespaltene und verfrorne Felsen-Stüke leicht los; sie rauben

nicht selten den Vorbeireisenden das Leben. Von Geschenen bis zur Teufels-Brüke siehet man bis 23 Creuze zum Angedenken der Erschlagenen aufgestekt....... Das enge, aber sehr hohe Felsen-Tobel, welches nicht 200 Schritte breit ist; die in der Tiefe scheußlich tobende und schäumende Reuß; die alle Augenblike den Einsturz drohende Felsen; die vielen neben sich stehenden Todes-Erinnerungen, — — machen auch den Rohesten nachdenkend und schüchternd...... Hat man endlich diesen mühsamen Weg hingelegt, so gelangt man zu dem merkwürdigsten Ort auf der ganzen Land-Strasse nach der obersten Höhe des Gotthards, nemlich zu der Teufels-Brüke.[1]) Diese ist zwar ein kostbares, aber nicht ausserordentlich kunstreiches Werk..... Oberhalb der Brüke stürzt der Strom mit fürchterlichem Getös über Felsen 5 bis 6 Klafter tief herab. Durch diesen Fall und oftmalige Brüche des Wassers wird ein grosser Theil derselben in Staub und Nebel verwandelt. Man siehet von diesem Gestöber um die Brüke herum ganze Wolken, so daß die umliegende Gegend von denselben immer benezt ist. Von dieser Brüke zieht sich die Strasse stozig gäh in die Höhe. Nach einer Streke von drey- bis vierhundert Schritten gelangt man zu einem Felsen, durch welchen Ao. 1707 die Strasse mit grossen Unkosten teils durchgehauen, theils -gesprengt worden. Peter Moretini, von Meynthal, war der Baumeister dieses wichtigen Unternehmens....... Man nennt diesen merkwürdigen Paß das Urner Loch..... Die Länge dieses Felsen-Gangs betragt etwa 80 Schritte; sie ist so geraum, daß ein Reuter aufrecht durch dieselben zu Pferde sizen kann..... Das wenige Licht, so man in dem Felsen genießt, fällt in der Mitte des Gangs durch eine Oeffnung herein, welche nicht gar 7 Schuhe hoch, und 3 breit ist...... Hat man den Weg durch den Felsen zurückgelegt, so stellt sich das angenehme Urseren-Thal sogleich auf eine recht bezaubernde Weise dem Auge dar. Diejenigen, welche zur Sommers-Zeit zum ersten mal den Gotthard bereisen, glauben sich plötzlich aus der gräßlichsten Wildniß in das anmuthigste Paradies versetzt, wenn sie die Aussicht an dem Ende des Felsen mit der Wildniß vergleichen, in denen sie sich noch wenige Minuten vorher befunden haben. Man weiß nicht, wie einem geschieht?" (II, S. 195 fg.) — Fäsi II, 138: „Auf der Höhe des Gotthards kömmt man in dem Bezirk einer Stunde zu sechs oder sieben kleinen Seen...... Das Wasser aller dieser Seen, welche unstreitig die höhesten in Europa seyn werden, ist ein klares Berg- oder Brunnen-Wasser. Ihre Urquellen haben sie theils in Bächen, welche von höhern Bergen ab und in sie einfliessen, theils von eignen Quellen, welche in dem Grund der Seen liegen. Die Seen bleiben fast das ganze Jahr hindurch in gleicher Tiefe."

Szene 3.

Der erste Teil der Schlußszene ist einerseits mehr malerisch, anderseits mehr opernhaft als dramatisch; er hat „Herrlichkeit für die Sinne", aber keine Befriedigung für den Sinn. Gerade die Geflissentlichkeit, mit der sozusagen der Lorbeerkranz Tell überreicht wird, reizt noch besonders dazu an, den Rechtstitel zu prüfen, den Tell auf den Ehrennamen „Erretter" hat. Wohl hat er „das Härteste" von allen erduldet (s. die Schlußworte der 1. Szene); aber der That, mit der er das Land von seinem Dränger befreit hat, fehlt die Größe vollständig; dazu kommt, daß die Rettung des Landes ursprünglich überhaupt nicht

[1]) Nach dem Jahre 1370 hieß die Teufelsbrücke „stäubende Brücke" (Müller I, S. 205).

in der Absicht des „Erretters" gelegen, sondern nur als ein Nebenmotiv von einer noch dazu unmeßbaren Stärke gewirkt hat. — Im zweiten Teile der Szene geschieht, was Attinghausen prophetisch geschaut hatte: das adlige Fräulein bittet, Rechtsschutz suchend, um Aufnahme in den Bund. Rudenz aber erklärt alle seine Knechte frei; damit beseitigt er den bisherigen Rechtszustand der Hörigkeit und die Kulturform, die diesen Rechtszustand zur Voraussetzung hat, und die wir die „patriarchalische" nannten. So sehen wir eine doppelte von den Vertretern des Adels ausgehende Bewegung, eine Abwärtsbewegung und eine Aufwärtsbewegung: einerseits bewegt sich der Adel aus der Höhe eines überbürgerlichen Standes herab, und anderseits werden die Unfreien aus ihrer unterbürgerlichen Stellung erhoben; hinfort wird, wenn man in der Gesinnungsweise der beiden Adligen die Gesinnungsweise des jungen Adels überhaupt sehn darf, das Band freien Bürgersinns die ganze Nation umschlingen.

Schlußbemerkung zum V. Aufzuge. Madame de Staël nannte den V. Aufzug einen acte accessoire, den man nicht mehr anhören könne, wenn die Hauptkatastrophe vorüber sei. Diese Meinung läßt sich nur aus einer grundverkehrten Anschauung über die Strukturverhältnisse des ganzen Schauspiels erklären. Von den drei Handlungen des Tell ist mit dem IV. Aufzuge nur die Tellhandlung zu einem Abschluß gelangt; hingegen verlangen die beiden anderen Handlungen gebieterisch eine Fortsetzung; mit der Spannung lebhaftester Teilnahme erwarten wir von dem Schicksal Berthas und dem neuen Verhältnis zu hören, das sich Rudenz und Bertha zu den Eidgenossen geben werden. Vor allem aber muß der Dichter die Handlung zu Ende führen, deren Ziel das erhabenste ist, die Volkshandlung; so gewiß als das Ziel dieser Handlung die Befreiung der Schweiz ist, so gewiß darf der Vorhang nicht, wie es Frau von Staël als wünschenswert ansieht, in dem Augenblick fallen, in dem Tells Pfeil das Herz Geßlers durchbohrt. — Entbehrlich, ja zweckwidrig ist die Parricidaszene; von den Abschlüssen der beiden anderen Handlungen ist die Eroberung der Burgen und die Errettung Berthas leider nicht dramatisch gestaltet, während der große Moment der Freiheitserklärung des Volks nicht zu voller dramatischer Wirksamkeit herausgearbeitet ist.

Rückblick auf das ganze Drama.[1])

1. a) Wenn man den Tell „das Drama der Freiheit" genannt hat, so erklärt sich das viel mehr aus dem, was Schillers Drama dem deutschen Volke geworden ist, als aus dem, was es an sich ist. Nicht einmal a potiori ist die Benennung gerechtfertigt, denn gerade die Volkshandlung, bei der es sich um Freiheit oder Knechtschaft handelt, erscheint vom III. Aufzuge an sehr stark in den Hintergrund gerückt.

[1]) Da einige der sonst dem Rückblick zufallenden Fragen, namentlich die Frage der Einheit der Handlung bereits im Vorblick erledigt sind, so soll der Rückblick kürzer gehalten werden. Für die didaktische Behandlung empfiehlt sich die Behandlung jener Fragen im Rückblick.

„In stiller Freiheit mit Würde zu leben oder für dieselbe zu sterben“, das war nach der Vorrede Müllers zu seinem Geschichtswerk der Wille der „verehrungswürdigen Väter“, denen die Schweiz ihre Errettung von den Anschlägen König Albrechts zu danken hat. Es ist keine neue weltgeschichtliche Idee, die sich in dem Kampfe zwischen der Schweiz und dem König mit revolutionärer Kraft in die Wirklichkeit durchringt. Es gilt nur die Bewahrung dessen, was das Volk besaß und was es war; aber trotzdem liegt hier ein echt dramatischer Vorwurf, wie man aus Schillers Wilhelm Tell deutlich erkennt, obwohl seine Volkshandlung frühzeitig den großen dramatischen Zug einbüßt. Die Schweiz soll das Opfer der rücksichtslosen, in ihren Mitteln durch kein Bedenken eingeschränkten Hausmachtspolitik Albrechts werden.[1]) Gegen diesen Egoismus des Habsburgers lehnt sich der Freiheitssinn der Schweizer thatkräftig auf. Der Druck der Vögte löst gewaltige Kräfte in der Volksseele aus; es entfaltet sich in dem tüchtigen, kernhaften Volke eine gewaltige Leidenschaft für das Bestehende. Während für gewöhnlich im Drama das Pathos dem Seinsollenden gilt, gilt es in der Volkshandlung des Tell dem Seienden. Diesem leidenschaftlichen Gegenstreben des Volkes gehört die volle Sympathie des Zuschauers; denn dem Schweizervolk, wie er es kennen lernt, muß er die volle Daseinsberechtigung

[1]) Schiller folgt in seiner Darstellung der Auffassung seiner Quellen, welche das Bild Albrechts in möglichst dunklen Farben malten. Die moderne kritische Geschichtsschreibung hat Albrecht entlastet, indem sie die Geschichte von der Befreiung der Schweiz in den entscheidenden Punkten als eine Schöpfung tendenziös schaffender Sage, als ein „weitverzweigtes Gewebe geflissentlicher politischer Mythenbildung“ nachwies. Nicht nur daß Tell, der Apfelschuß und die Tötung Geßlers als mythologischen Ursprungs erkannt sind, auch die habsburgischen Vögte, die Werkzeuge Albrechts, sind in keiner der drei Landschaften nachweisbar; ebensowenig ist natürlich die Erstürmung und Zerstörung der Zwingburgen und die Verjagung der Vögte geschichtlich. Die geschichtlich festzustellenden Thatsachen sind kurz folgende: Im J. 1231 nahm König Heinrich VII. Uri, das bis dahin mit den beiden anderen Waldstätten unter der Schirmvogtei der Habsburgischen Grafen gestanden hatte, in den unmittelbaren Schutz des Reiches. Dieselbe Stellung zum Reiche erlangten die Schwyzer von Friedrich II. als Lohn für ihre in der Schlacht bei Faenza geleisteten Dienste (1240). Um aber während des Interregnums einen Schutz und die Gewähr gesicherter Rechtspflege zu haben, stellte sich Uri durch freien Beschluß der Volksgemeinde unter den Schutz des Grafen von Habsburg. Albrecht von Österreich strebte nun danach, die Schutzhoheit in wirkliche Herrschaft zu verwandeln. Zur Abwehr dieser Bestrebung schlossen die Waldstätte am 1. August 1291 ein Bündnis, das den Grund zu der späteren Eidgenossenschaft bildet; ebenso gingen Schwyz und Uri 1291 mit Zürich einen Vertrag ein, in dem ausdrücklich erklärt wurde, man wolle sich zu Leistungen, die über die bestehenden Verpflichtungen hinausgingen, nicht zwingen lassen. Doch scheint es, als habe man dies Programm nicht durchführen können und als seien die Waldstätte, namentlich Schwyz, in ihrer Freiheit sehr ernstlich bedroht gewesen. Ihre Rettung verdankt die Schweiz nicht einer kühnen Befreiungsthat, sondern dem Tode Albrechts, dessen Nachfolger im Reiche den Waldstätten Uri und Schwyz die Freiheitsbriefe bestätigte (Prutz und Pflugk-Harttung: Gesch. des Mittelalters, 3. Teil, S. 39 fg.).

zuerkennen; es ist ein „hantlich, tapfer, mannhaft Volk, so bißher bi Kaisern, Königen, Fürsten und Herren in hoher Achtung gewesen, und sich nie von jemand zwingen lassen.“ Der Dichter hat so viel von der Vergangenheit des Volkes in sein Stück gezogen, daß ein Werturteil über das Volk auf den sichersten Fundamenten ruht. So lernen wir die Schweizer aus der Urbarmachung des spröden Bodens und der fortdauernden schweren Arbeit an demselben als ein Volk von großer Kulturkraft kennen; so hören wir von der Festigkeit, mit der es bislang seine Freiheit bewahrt hat; so erhalten wir Kunde von jenen „alten Bräuchen“, nach denen das Volk zu tagen pflegt. Diese „alten Bräuche“ beweisen uns, daß die Schweizer keineswegs, wie Hoffmeister will, ein „naives Naturvolk“, sondern ein Volk von bedeutsamer geschichtlicher Entwicklung sind, das für seine Willensakte feste Formen besitzt. Man hat es bei dem Schweizervolke nicht wie bei den Naturvölkern mit der Möglichkeit einer kulturell bedeutsamen Entwicklung, sondern mit der Wirklichkeit eines bereits Gewordenen zu thun. Vergl. oben S. 421 fg.

Die Lage der Dinge beim Beginn der Handlung erfüllt alle Bedingungen einer dramatischen Situation; man erkennt leicht, daß die große Entscheidung über Sein oder Nichtsein des Volkes bald fallen muß; die Lage ist durchaus kritisch. Die Frage ist, ob das Volk, durch den Druck der Vögte um die Federkraft seiner Natur gebracht, sich mit dem Opfer seiner Freiheit die Gunst Österreichs erkaufen wird, oder ob diese Federkraft groß genug sein wird, die auf dem Volke liegende Last zurückzuschnellen. — Und noch ein anderes ist die Frage: Wird das Volk, wenn es den unwürdigen Zwang abwirft, den es erleidet, nicht durch die Leidenschaften, die der Kampf entzündet, über das eigentliche Ziel, die Wiederherstellung des Alten, hinausgetrieben werden und nach dem Neuen greifen? Wird es mit dem Schwerte in der Faust sich mäßigen? — Ihre vorläufige Antwort finden diese Fragen in der Rütliszene; leider fehlt die vollkommen befriedigende endgiltige Antwort, denn das Volk kommt nicht in die Lage, ebenso groß zu handeln, wie es groß gedacht und gewollt hat.

Die Rütliverschwörer wollen nichts als die Bewahrung des Alten; aber eben darin, daß sie dies wollen, tritt ein Neues in die Geschichte ein: „aus eigenem Mittel, ohne Hilfe der Edlen wagt der Landmann die Abwerfung des Tyrannenjochs; es ist eine That stolzen Selbstvertrauens, durch die der dritte Stand sich auf sich selbst stellt und ein Verhältnis löst, das (wie man es an Walther Fürsts Verhalten erkennt) den Landmann an freier Selbstbestimmung verhinderte. Mit Attinghausen geht der alte Zustand gleichsam zu Grabe; mit ihm stirbt die Lebensform ab, die sich uns in dem Verhältnis eines Walther Fürst zum Freiherrn darstellt. Dies Sterben geschieht ohne Todeskampf, weil sich diese Lebensgestaltung ausgelebt hat. Der neue Zustand aber erscheint ohne die Gebärschmerzen, mit denen sich sonst so oft das Neue in die Erscheinung ringt: der Adel der Schweiz tritt in den Kreis des Bürgertums ein.

b) Nach der Meinung Hoffmeisters (V, 215) ist Tell der vollständigste und reinste Spiegel und Vertreter des ganzen Volkes; in Wahrheit hat ihn der Dichter in einen scharfen Gegensatz zu dem Volke gestellt. Nicht Tell, sondern die Rütliverschwörer sind der Ausdruck des Volksgeistes. Tell ist eine Natur, die in sich selbst ihren Schwerpunkt hat, gegen die sie umgebende Welt nicht durch Teilnahmlosigkeit und Lieblosigkeit, sondern durch ihre Eigenart isoliert; er ist ein Mensch, wie ihn die Gebirgseinsamkeit und der Beruf des Jägers erziehen. Sein Beruf weist ihn täglich auf die eigene Kraft hin und hat ihn gewöhnt, nur auf diese und nicht auf die anderer Menschen zu bauen; daher sein stolzes Kraftbewußtsein. Man hat Tell ein Genie der That genannt; und mit Recht. Dank dieser Genialität bedarf er nicht erst eines langen Prüfens und Wählens vor der That, einer Reflexion auf die Mittel für seine Zwecke; mit intuitiver Klarheit sieht er den zum Ziele führenden Weg. Der Zwang, zu prüfen und zu beraten, würde ihn um die Sicherheit im Handeln bringen; er ist kein Mensch des abwägenden Intellekts. Sein Leben genießt Tell erst dann, wenn er es durch kühne Thaten jeden Tag aufs neue erbeutet. Die Gefahren seines Berufslebens, in dem der Tod unter „hundert wechselnden Gestalten" nach ihm hascht, sind ihm nicht ein notwendiges Übel, sondern etwas, dessen er zum Lebensgenuß bedarf. Sein Beruf ist eine Hochschule für die Entwicklung genialer Thatkraft.

Tell ist eine Heldennatur; allerdings nicht in dem sozusagen technischen Sinne des Wortes, der ein Hinstreben auf ein bestimmtes ideales Ziel fordert; Tell widerstrebt geradezu einem zielbewußten Vorgehn. Er ist ein Held, weil er in kritischen Lagen „feiger Gedanken bänglich Schwanken" nicht kennt, sondern herzhaft und unerschrocken, über seine seelischen und physischen Kräfte sicher verfügend, zur That schreitet. Seine Kühnheit ist keine Tollkühnheit, sein Mut kein Mutwille; er überschreitet nicht die Grenzlinie, die das Gebiet stolzen Kraftgefühls von dem der ὕβρις trennt. Sein Handeln hat darin das Charaktermerkmal des echten Heroismus, daß er sich sehenden Auges, d. h. mit vollem Bewußtsein der Situation den Gefahren aussetzt. Diese seine Natur befähigt ihn auch, aus der furchtbaren Probe siegreich hervorzugehen, die ihm Geßler auferlegt. Der Tell, der die heftige Erregung seiner Seele niedergekämpft hat und wie ein ehernes Bild dasteht, das Auge ruhig, den Arm straff gespannt, ist der ganze Tell. Dagegen ist die Tötung Geßlers keine Heldenthat, und darum wird das gesunde Urteil stets gegen eine Verherrlichung Verwahrung einlegen, die sich auf diese That gründet.

In einem Gegensatz, aber nicht im Widerspruch mit Tells genialer Thatkraft steht sein träumerisches, in sich gekehrtes Wesen, seine Lust am Reflektieren und seine Freude an sinniger Rede. Steht er der Gefahr gegenüber, so späht er mit seinen Sinnen frisch umher und konzentriert seine ganze geistige Kraft auf das, was außer ihm ist; verlangt aber die Situation seine Sinnes- und Geistesthätigkeit nicht, so spinnt er sich in seine Gedanken ein, und die Welt außer ihm versinkt. So sehr ferner

Tell in seiner eigenen Welt lebt, so ist er doch keineswegs eine verschlossene, sondern eine mitteilsame Natur, die sich gern in sentenziöser Rede mitteilt.

c) Der Hauptträger der dritten Handlung, Rudenz, an den die Volksmänner ihre Würde einbüßen, wird darum stets nur ein Mindestmaß von Teilnahme für sich erwecken, weil er zu wenig ein aus der Tiefe der eigenen Natur heraus bestimmter Mensch ist. Das, was er wird, wird er nicht durch Evolution von innen heraus, sondern durch sein Verhältnis zu Bertha; die „Metamorphosen", die er durchmacht, sind die Folgen seiner Liebesleidenschaft. Liebe macht ihn zum Abtrünnigen, Liebe führt ihn zu seinem Volke zurück, Liebe macht ihn zum Helden. Den Zuschauer beseelt ein tiefes Mißtrauen gegen die Regungen seines Patriotismus, da man nicht zu der Überzeugung kommen kann, daß Freiheit und Vaterland an sich einen festen Wert für ihn haben.

2. Wie oben S. 336 fg. nachgewiesen wurde, ist Schiller die einheitliche Durchführung der Gesamthandlung nicht gelungen. Nimmt man die Einzelhandlungen für sich, so vermißt man bei allen drei einen dramatisch wirksamen Abschluß: am deutlichsten ist dies bei der Volkshandlung, die nicht entfernt hält, was sie verspricht; das Rudenzdrama hat allerdings in der „mannlich kühnen" Eroberung der Burg Sarnen und der Rettung Berthas einen bedeutenden Abschluß, aber der Dichter hat diese Ereignisse nicht dramatisch dargestellt. Die Tellhandlung hat ihren Höhepunkt in der Apfelschußszene; die Szene in der hohlen Gasse wäre an sich ein dramatisch sehr wirksamer Abschluß, wenn der Dichter nicht durch die Parricidaszene uns Tell nachträglich noch sehr entfremdete, und wenn vor allem nicht nachträglich noch die Tötung Geßlers in das Licht einer nationalen Großthat gerückt würde. Wenn unser ästhetisches Empfinden am Schluß nicht vollbefriedigt ist, so trägt daran also vor allem der V. Aufzug die Schuld; ein erhebliches Nachlassen der dichterischen Kraft und der poetischen Erfindung ist einmal in der allzustarken Anlehnung an die epische Vorlage und vor allem an der unpoetischen Absichtlichkeit der Parricidaszene zu erkennen.

Indes, mag der Dichter in den erwähnten Beziehungen und auch noch in dieser oder jener anderen hinter den Anforderungen zurückbleiben, die man an ihn stellen darf, jedenfalls hat er das erreicht, was er Iffland versprach, wenn er ihm ein Volksstück in Aussicht stellte, das Herz und Sinne interessiere (s. oben S. 314 f.). Der Tell ist und bleibt ein Stück, das auf alle die stark wirken wird, die sich gern kräftigen Eindrücken ganz hingeben, ohne dann das Einzelne zum Ganzen zu verbinden und sich durch kritische Bedenken im unmittelbaren Genuß stören zu lassen. Oft ist von uns hervorgehoben worden, wieviel äußere Herrlichkeit für die Sinne der Tell darbietet. Vor allem sind es die erhabenen Naturbilder und die erhabenen Naturerscheinungen, welche die Sinne fesseln. Eine reiche Anschauung giebt uns der Dichter vor allem vom Vierwaldstättersee; man sieht ihn im Sonnenlicht und im Monden-

licht, man sieht ihn ruhig wie einen ebenen Spiegel und in wilder, leidenschaftlicher Empörung. Zweimal versetzt uns der Dichter auf einen von Felsen umschlossenen Schauplatz; einmal ist es der Schauplatz für ein Liebesidyll (ein „verschloss'nes sel'ges Thal"), das andere Mal der Schauplatz für eine blutige That. Wiederholt führt uns der Dichter auch vor und in die Behausungen der Hauptpersonen; Zwing-Uri sehen wir erstehn und fallen. Ferner ergeben sich im Verlaufe der Handlung häufig malerische Situationsbilder. Man denke z. B. an das Bild: Attinghausen im Kreise seiner Knechte (II, 1) oder an das Bild der zum „Ringe" zusammengetretenen Landleute (II, 2). Während diese beiden „sittenbildlichen Geschichtsbilder" Vorwürfe für die epische Geschichtsmalerei sein würden, weist der Tell eine große Anzahl von subjektiv bewegten Momenten auf, in denen sich dem Auge Bilder lyrischer Art darstellen; man denke an den Augenblick, in dem die Landleute auf dem Rütli mit stiller Sammlung die Morgenröte betrachten, oder an das Bild der auf den Trümmern des Gerüsts stehenden und sitzenden Landleute. Ferner gehört hierher das Bild: die Landleute und Knechte trauern um Attinghausen. Ein Bild voll dramatischer Spannung bietet der Moment unmittelbar nach dem Erscheinen Geßlers in der Apfelschußszene. —

Um die dramatische Kunst Schillers ermessen zu können, überschaue man vor allem noch einmal das Verhältnis des Dichters zu seiner epischen Vorlage. Zwar wird man zugestehen müssen, daß der Dichter für seine Volkshandlung nicht alle dramatischen Elemente seiner Vorlage entwickelt hat und daß er sich in der 1. Szene des V. Aufzugs von Tschudi allzusehr hat ins Schlepptau nehmen lassen, im übrigen aber wird man es immer bewundern müssen, wie er den epischen Stoff in dramatische Form umgesetzt hat. Manche Stücke seiner Vorlage rückt er, ohne ihnen den epischen Charakter zu nehmen, in einen ganz neuen Zusammenhang, in dem sie dramatisches Leben gewinnen; man denke z. B. an die Erzählung von der Blendung des alten Melchthal; andere Stücke von mehr dramatischer Eigenart verwertet er dramatisch, indem er die vorhandenen dramatischen Momente sorgsam verwertet und zu ihnen dann noch von dem Seinen hinzuthut; vergl. I, 2. In anderen Fällen liefert ihm seine Vorlage nur eine Situation, die er dann dramatisch ausgestaltet; vergl. z. B. I, 4 und die Rütliszene. Die größte Bewunderung gebührt der Apfelschußszene und der Szene in der hohlen Gasse, besonders der letzteren, für die Tschudi nichts als eine kurze Notiz bot. —

Zum Schluß sei noch auf eins hingewiesen. Nur in der Apfelschußszene stehen einander die Hauptantagonisten, Tell und Geßler, von Antlitz zu Antlitz gegenüber, und auch sonst findet nur ein Zusammenstoß mit Geßler statt (Armgardszene). So erklärt sich, daß die dramatische Bewegung innerhalb des Tell im allgemeinen eine gemäßigte ist. Aber sie ist durchaus dramatisch (wenige Auftritte abgerechnet). In einer großen Anzahl von Szenen kommt die dramatische Bewegung dadurch zu stande, daß der Dichter Personen mit einander ins Spiel bringt, von denen die

einen die andern zu einem Entschluß bestimmen wollen; vergl. I, 1. 2. 3. 4; II, 1 und 2; III, 1 und 2.

3. Die Sprache des Dramas. Schiller selbst charakterisiert den Tell als ein „Volksstück"; volkstümlich einfach ist auch die Sprache. Die einzige Stelle, die sowohl in der Empfindungsweise als auch in der Sprechweise unnatürlich genannt werden muß, sind die Worte Ruodis IV, 1. Die Schlichtheit und Einfachheit tritt dann besonders heraus, wenn man bedenkt, daß Schiller in seinen Adligen und in Stauffacher Personen besaß, denen er eine pathetische Sprache hätte geben können. Bezeichnend sind besonders die Stellen, an denen Schiller eigentümliche Ausdrücke aus Tschudi beibehält; diese Ausdrücke nehmen sich nicht aus wie alte Lappen auf einem neuen Kleide, sondern sie fügen sich der Schillerschen Sprache gut ein. Die poetisch-rhythmische Sprache ist, da der Rhythmus (wie es Schiller ausdrückt) alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt, an sich nicht geeignet dazu, schroffe Unterschiede in der Sprechweise aufkommen zu lassen. Daß sich indes auch in einer poetisch-rhythmischen Sprache die Redeweise scharf unterscheiden läßt, erkennt man z. B. durch eine Vergleichung des Gesprächs im Volkston I, 1 und der Reden der Rütliverschwörer. Wie glücklich charakterisiert der Dichter I, 1 den Volkston durch Wendungen wie „der graue Thalvogt kommt", „der Mythenstein zieht seine Haube an", durch das dialektische „nit" in den Worten „Bin nit so reich", durch das 's für es („'s kommt Regen" u. s. w.), durch das Abstoßen des e in „ich mein'"! Am schärfsten charakterisiert ist Tell durch das Sententiöse seiner Sprachweise; seine Sentenzen, der Niederschlag seines sinnenden, reflektierenden Denkens, machen vielfach den Eindruck, als habe der Dichter sie bereits als Sprichwörter vorgefunden.

VI.

Demetrius.

Litteratur s. K. Hoffmeister: Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange, 5 Tle. 1838—42. H. Düntzer: Erläuterungen (57. Bändchen), Leipzig 1886. A. Stein: Schillers Demetrius-Fragment, Programm der Gewerbeschule zu Mühlhausen 1891. H. Deinhardt: Beiträge zur Würdigung und zum Verständnisse Schillers, 1. Band, Stuttgart 1861.

Vorbemerkung. Die Berücksichtigung des Demetrius-Fragments ist Recht und Pflicht des „Wegweisers". Einmal erscheint es als eine Art Pietätspflicht, von Schiller nicht zu scheiden, ehe man das Werk kennen gelernt hat, das er sich wider den Willen seines siechen Körpers abgerungen hat. Vor allem aber sind es zwei andere Gesichtspunkte, die bestimmend einwirken: 1. Das Demetriusfragment ist ein Torso, aber ein Torso von überwältigender Größe; man steht vor ihm wie vor einem jener plastischen Kunstwerke des Altertums, die uns, obwohl Fragmente, doch die Größe der Künstler erkennen lassen. 2) Die Vorstudien zu den vollendeten Dramen pflegte Schiller zu vernichten, sodaß man nur das fertige Kunstwerk, aber nicht das Werden desselben studieren kann. Beim Demetrius hingegen sehen wir den Dichter an der Arbeit und thun einen intimen Einblick in den Prozeß des dichterischen Schaffens; der Dichter gewährt uns gleichsam den Zutritt zu seiner Werkstatt, zu dem Sanktuarium, wo er mit sich allein ist. Vor unsern Augen führt der Dichter seinen Stoff aus dem Historischen ins Poetische hinüber, vor unseren Augen steigert er ein dichterisches Motiv von Stufe zu Stufe zu immer größerer Wirksamkeit. Der Dichter ist gleichsam im Zwiegespräch mit sich selbst; man hört ihn Fragen an sich stellen und beantworten, mit sich selbst über eine dramatische Wirkung reflektieren, sich selbst kritisieren. Vor allem aber eins. Wir sind beim Demetrius nicht darauf angewiesen, die Gesichtspunkte, nach denen Schiller den Stoff organisiert hat, erst zu erschließen, sondern der Dichter hat sie ausgesprochen; man erkennt klar und bestimmt, worauf es dem Dichter bei seiner Arbeit eigentlich ankam, daneben auch, worauf es ihm nicht ankam. Das ist aber für die Würdigung Schillers um so wichtiger, als uns für den letzten Abschnitt seiner klassischen Periode die Briefwechsel nur wenig Aufklärung über den Stand seiner ästhetischen Anschauungen geben.

Geschichte der Abfassung. Nach einer weitverbreiteten Ansicht war Schiller von zufälligen und beiläufigen Veranlassungen und Einwirkungen bei der Auswahl seiner Stoffe völlig unabhängig; man leugnet bei ihm die Willkür, „die Stoffe als solche sucht und sich an gefundene hingiebt.“ (Vergl. Deinhardt S. 316). Jede seiner Schöpfungen gilt als ein notwendiges Produkt des von innen heraus gesetzmäßig sich entwickelnden dichterischen Genius. Diese Meinung vom Charakter der dichterischen Produktion Schillers wird z. B. durch die Geschichte der Abfassung des Wilhelm Tell wie auch des Demetrius widerlegt. — Daß Schiller einen Stoff aus der russischen Geschichte wählte, erklärt sich aus den nahen Beziehungen zu dem russischen Zarenhause, in die der weimarische Hof durch die Verlobung des Erbprinzen mit der Großfürstin Maria Paulowna getreten war. Schiller selbst zählt unter den Gründen, die bei ihm für den Demetriusstoff gesprochen haben, auch die „Beziehung auf Rußland“ auf. Diese Beziehung war übrigens in etwas von persönlicher Art, da die Kaiserin von Rußland, eine geborene Württembergische Prinzessin, Interesse für ihn besaß. Am deutlichsten ist die Beziehung auf Rußland in der Gestaltung der Fabel des Stücks zu spüren. Wider die Geschichte erteilt der Dichter dem jugendlichen Romanow, einer „reinen, loyalen, edlen Gestalt“, einer „schönen Seele“ eine bedeutende Rolle. In ihm verkörpert sich gleichsam die glückliche Zukunft Rußlands; eine Vision, die Romanow nach dem Plane des Dichters haben sollte, würde einen Ausblick auf Peter den Großen, Katharina II. und Alexander eröffnet haben. Sowie die Beziehung auf Rußland bei der Auswahl des Stoffes bestimmend war, so auch bei der Wiederaufnahme der Arbeit an demselben: als der Dichter im Oktober 1804 nach einer schweren Erkrankung, die ihn im Juli betroffen hatte, sich wieder der dichterischen Arbeit zuwandte, schwankte er zwischen dem Demetrius und der Herzogin von Zelle; die Huld der Erbprinzessin, die er durch „die Huldigung der Künste“ tief gerührt hatte, und ein neuer Gunsterweis der Kaiserin (Düntzer S. 16 f.) machten dem Schwanken ein Ende und gaben den Ausschlag zu Gunsten des russischen Stoffs.

Daß Schiller bei seiner Umschau in der Geschichte Rußlands gerade auf den Demetrius verfiel, erklärt sich aus seiner Beschäftigung mit einem anderen Prätendentenstoff, dem Warbeck. Der Warbeck beschäftigte Schiller bereits im Jahre 1799, dann wieder im Jahre 1801 und 1802 und, wenn man dem allerdings unzuverlässigen Böttiger glauben darf, noch unmittelbar vor Beendigung des Tell. Sein Interesse für das Prätendententhema übertrug der Dichter nun vom Warbeck, der, nach dem auf uns gekommenen Entwurf zu urteilen, dem Dichter nicht genügende Anreizung zu dichterischem Schaffen bot,[1]) auf den Demetrius.

---

[1]) Vergl. Schillers Abwägung der beiden Prätendentenstoffe bei Minor: Aus dem Schiller-Archiv, Weimar 1890 (S. 118 f.)

Den ersten Entschluß zur Arbeit am Demetrius faßte der Dichter am 10. März 1804. Am 16. Juni schrieb er an seinen Schwager Wolzogen: „Daß ich die abenteuerliche Expedition des falschen Demetrius jetzt dramatisch bearbeite, hat dir Karoline geschrieben. Es ist ein tolles Sujet, aber ich unternehme es mit großer Lust und hoffe etwas Gutes zu leisten. Sollte dir etwas in die Hände fallen, was darauf Bezug hat und mich dabei fördern könnte, so erinnere dich meiner. Kostüme aus jener Zeit . . ., Münzen, Prospekte von Städten und dergl. wären wohl zu bekommen."

Wenn man die Geschichte der letzten Lebensjahre Schillers im allgemeinen und der Arbeit am Demetrius im besonderen liest, so darf man sich des Senecaschen Wortes erinnern: Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus: vir fortis cum mala fortuna compositus. Es ist eine Art tragisches Schauspiel im Sinne Schillers, das sich rührend, besonders aber erhebend vor unseren Augen abspielt. Schiller selbst beweist hier jene Unabhängigkeit, jene Freiheit des Geistes vom Naturgesetz, die er von dem tragischen Helden fordert. Trotz seines Siechtums wagt er sich kühn an einen Stoff voll technischer Schwierigkeiten und von einer Größe, wie er ihn seit dem Wallenstein nicht wieder in Angriff genommen hatte, und er kehrt immer wieder zu der Arbeit zurück, trotzdem die Krankheit wiederholt ein herrisches Veto einlegte. Überblickt man die gesamte Arbeit am Demetrius, so fällt vor allem der Mangel eines gleichmäßigen Arbeitstempos auf: bald stößt man auf lange Pausen, bald auf Ritardandos, bald auf fieberhafte Beschleunigung.

Am 27. März 1805 schreibt Schiller an Goethe: „Ich habe mich mit ganzem Ernst endlich an meine Arbeit angeklammert und denke nun nicht mehr so leicht zerstreut zu werden. Es hat sehr schwer gehalten, nach so langer Pause und unglücklichen Zwischenfällen endlich wieder Posto zu fassen, und ich mußte mir Gewalt anthun. Jetzt aber bin ich im Zuge." Leider aber ließen ihn die lange Entwöhnung von der Arbeit und die noch zurückgebliebene Schwäche nur langsam fortschreiten (Brief an Körner vom 25. April). Endlich nahm dem Dichter die Krankheit am 30. April für immer die Feder aus der Hand, und der Demetrius beschäftigte den zum Tode kranken Dichter nur noch in seinen Fieberphantasien. Auf seinem Schreibpult fand man (wahrscheinlich des Dichters letzte Arbeit) den Monolog der Marfa aus dem II. Aufzuge; dieser Monolog mit seiner leidenschaftlichen Empfindung, seiner leidenschaftlichen, volltönigen Sprache ist ein für Schiller charakteristisches Stück Poesie wie nur irgend eins; es trägt die Wesensmerkmale der Schillerschen Dichtweise, an denen trotz aller Entwicklungen und Umwälzungen, die der Dichter erfahren hat, alle seine Werke erkenntlich sind; es prägt in voller Schärfe den untilgbaren Charakter des bis an den Tod sich selbst getreuen Dichters aus.

Die Quellen Schillers. Schiller benutzte: 1) Einleitung Zur Moskovitischen Historie Von der Zeit an da Moscov aus vielen kleinen Staaten zu einem Großen Reiche gediehen, Bis auf den Stolbovischen Frieden Mit Schweden Anno 1617 (Unter der Widmung: Gottlieb Samuel Treuer). 2) Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise, So durch Gelegenheit einer Holsteinischen Legation an den König in Persien geschehen .... Durch M. Adamum Olearium. 3) Beschreybung des Königreichs Polen und des Groß-Herzogthums Litthauen. Durch D. Bernhard Connor, Medicum in London, vormals Leib-Medicum Königs Johannis III. in Polen. Aus dem Englischen übersetzt. 4) Histoire de Russie par Pierre Charles Levesque. Nouvelle Edition I—VI. 5) Sammlung Russischer Geschichte ..... Bd. I—IX. . . (Von Gerhard Friedrich Müller).

Von diesen Quellenschriften ist die wichtigste der 5. Band des Müllerschen Werkes, weil Schiller aus demselben seine Kenntnis der Geschichte des Demetrius schöpfte. Aus dem Treuer und Levesque entnahm der Dichter allerlei Notizen zur russischen Geschichte und Sittengeschichte. Rein kultur- und sittengeschichtlich sind die Notizen aus Olearius. Über polnisches Wesen und besonders die polnischen Verfassungsverhältnisse unterrichtete sich der Dichter aus Connor. Einen Abdruck der Quellenauszüge Schillers giebt die historisch-kritische Ausgabe (XV. Teil, 2. Band). —

Da ein Verständnis der dichterischen Arbeit Schillers nur durch eine Vergleichung des Fragments mit seiner Quelle für die Geschichte des Demetrius gewonnen werden kann, so folgt hier ein **Auszug aus dem Berichte Müllers.**

„Eine geraume Zeit von Jahren war vorbei gegangen, und niemand hatte sich in den Sinn kommen lassen, an der Wahrheit dessen, daß der Zarewitsch Demetrius Jwanowitsch zu Uglitsch ermordet worden, zu zweifeln: als auf einmal jemand in Polen aufstund, der sich für den ermordet geglaubten Prinzen ausgab und soviel Geschicklichkeit besaß, sich einen Anhang zu machen, dadurch er sich denn auch auf den Thron schwung, aber nicht lange hernach mit dem Leben dafür bezahlen mußte" (S. 182).

„Man will, der junge Prinz sei zu Uglitsch aus Sorgfalt seiner Mutter, welche von Boris Godunows Nachstellungen unterrichtet gewesen, ... auf die Seite geschaffet, und der Sohn eines Priesters, andre wollen eines Secretarii (Diaken), an seine Stelle genommen worden (187)". „Diesen hätten die von Boris abgeschickten Mörder gleich, nachdem die Auswechselung geschehen, zur Nachtzeit, im Schlafzimmer umgebracht, da inmittelst jener an unbekannten Orten heimlich erzogen worden und sich sonderlich viel in Klöstern aufgehalten, die er, um nicht erkannt zu werden, oft verwechselt, bis er endlich Gelegenheit gefunden, nach Polen zu entfliehen" (188 f.). — In der Kritik dieses Berichts äußert Müller u. a.: „Der Beweis, daß die verwitwete Zarin Marfa Fedorowna den falschen Demetrius, nachdem er schon den Thron bestiegen hatte, für ihren Sohn erkannt, ist von gar keinem Gewichte, weil sie es aus Not oder anderen zeitlichen Absichten kann gethan haben" (190 f.) Der vorgebliche Zarensohn Demetrius war in Wahrheit der Sohn eines Sinbojaren, namens Grischka Otrepiew; er wurde in seinem 14. Lebensjahre in den Mönchsstand aufgenommen, zog in verschiedenen Klöstern herum, bis er zu Moskau im Kloster Tschudow zum Diakon eingeweiht wurde. Hier wurde er wegen seiner Belesenheit in den Kirchenbüchern, und weil er eine schöne Hand schrieb, dem Patriarchen Hiob bekannt, welcher ihn zu sich

nahm, Kirchenbücher abzuschreiben (194 f.). — Auf seinen Wanderfahrten kam Grischka nach Nowgorod Sewerskoi; als er aus einem der dortigen Klöster weiterreiste, hinterließ er in des Archimandriten Zelle einen „Zettel“ mit folgenden Worten: „Ich bin der Zarewitsch Demitri, ein Sohn des Zaren Iwan. Wenn ich zur Regierung kommen werde, so will ich die in deinem Kloster mir widerfahrene gute Aufnahme bester Maßen zu vergelten suchen“ (197 f.). — Bald darauf legte Grischka sein Ordenskleid ab. „Diese seine eigenmächtige Verlassung des Mönchenstandes hat ihm den Beinamen von Rostriga zu Wege gebracht“ (198 f.).

Um Ostern 1602 reiste Grischka nach Bratschin zum Fürsten Wischnewezkoi, der ihn in sein Haus aufnahm. „Er verfassete hier seine Lebensgeschichte schriftlich, wie er wollte, daß solche ins Künftige von ihm sollte geglaubt werden“. Auch ließ er einen Priester kommen, dem er in der Beichte anvertraute, er sei Dmitri, der eigentliche und wahre russische Thronerbe. Der Fürst hörte hiervon und drang in Grischka, sich ihm zu entdecken. Nach einigem Zögern gab sich Grischka zu erkennen. Aus der von ihm abgefaßten Lebensbeschreibung erfuhr der Fürst das Nähere über seinen angeblichen Lebensgang. „Ein goldenes mit Edelsteinen besetztes Kreuz, welches der Fürst Iwan Fedrowitsch Mstislawskoi dem wahren Prinzen soll umgehangen haben, ... half noch mehr jedermann zu überzeugen, daß man hier mit dem rechtmäßigen, russischen Kronerben zu thun habe“ (199 fg.). „Von dieser Zeit an genoß Otrepiew bei dem Fürsten W., welcher dem Märchen völligen Glauben beimaß, alle seiner angemaßten Geburt gehörige Ehre. Er that sich hervor in ritterlichen Übungen, lernte die lateinische Sprache und machte sich die Geschichte der vorigen Zeit bekannt“ (201 f.).

Der Bruder seines Wohlthäters brachte ihn in Verkehr mit dem Woiwoden von Sendomir, Georg Meischek. „Dadurch kam Otrepiew seinem Endzweck immer näher; denn nun mischte sich auch die Liebe mit ins Spiel, indem sie ein Eheverbündnis zwischen ihm und einer von des Woiwoden Töchtern zum Stande brachte (202). „Georg Meischek, als einer der vornehmsten und mächtigsten Magnaten des Reichs, hatte sich sowohl in Krieges- als Friedenszeiten um das Vaterland verdient gemacht. . . Außer der Woiwodschaft von Sendomir besaß er auch die Kastellanei von Lemberg“ (202 f.). Seine Töchter hießen Ursula, Marina, Anna, Christina und Euphrosyne. „Ursula war die Gemahlin des Fürsten Konstantin Wischnewezkoi, und was war dieses nicht auch für eine vornehme Familie“ (202 f.). — „Solcher Gestalt traf Otrepiew keine üble Wahl, wenn er . . sich in des Woiwoden zweite Tochter, die Fräulein Marina, verliebte und sich ausbat, sie dereinst, wenn die Vorsehung ihm zum Besitze seines Erbreichs verhelfen würde, als Gemahlin besitzen zu können. Marina war stolz, listig und verwegen. Sie schickte sich vollkommen für einen solchen irrenden Ritter. Sie ward ihm zugesagt, und in Ansehung dessen geschah es vornehmlich, daß die polnischen Magnaten . . . sich so sehr seiner annahmen“ (204 f.).

Im Anfange des Jahrs 1603 brachten sie ihn zum Könige Sigismund auf den Reichstag nach Krakau. Otrepiew war beredt und in seinen Reden einnehmend und rührend. Er wußte bei Gelegenheit geschickt zu weinen und dadurch Mitleid zu erwecken. Er führte dem Könige die Geschichte von verfolgten, aber doch endlich glücklich gewordenen Prinzen zu Gemüte. Er erinnerte ihn an sein eigenes Schicksal, da er selbst in Schweden im Gefängnisse geboren sei, woraus er aber durch besondere göttliche Vorsorge befreit worden, damit er Gelegenheit haben möchte, andern Notleidenden in gleichen Umständen Hilfe zu leisten. — „Er berief sich auf Zeugen, die Gewißheit seiner Geburt zu bekräftigen . . . . . Man meinet, er habe dem Könige angetragen, die Stadt Smolensk mit dem dazuge-

hörigen Gebiete und ganz Sewerien an Polen abzutreten. Nichts als die kurz vorher mit Rußland erneuerten Verbindungen stunden im Wege, daß man mit dem Zaren Boris nicht öffentlich brechen wollte. Indessen erklärte sich der König, daß es ihm nicht unangenehm sein werde, wenn die polnischen Magnaten für sich selbst dem Demetrius Beistand leisten wollten (205 fg.).

Von Sambor schrieb Otrepiew einen Brief an den Papst Clemens VIII., in dem er versprach, „daß, sobald er zur Regierung seines väterlichen Erbreichs gelangen würde, er nichts so sehr sich werde angelegen sein lassen, als die römische Religion in demselben einzuführen. „Hieraus haben einige geschlossen, das ganze Spiel mit diesem Betrüger sei durch die Jesuiten in Polen getrieben worden" (209). —

Als der Zar Boris erfuhr, daß ein verlaufener Mönch sich für den in Uglitsch ermordeten Prinzen ausgebe, schien ihm die Sache von gar geringer Erheblichkeit zu sein (210). Nach einigen hat Boris Meuchelmörder gegen den falschen Demetrius ausgeschickt, die aber entdeckt und auf den Befehl desselben am Leben gestraft wurden (212).

„Damals versammelte sich zu Kiew zum Dienste des falschen D. eine ansehnliche Macht, und davon gingen Abgeordnete zu ihm nach Sambor, wo zu gleicher Zeit auch Abgeordnete von den Donnischen Kosaken ankamen." Der Grund für den Übertritt der Kosaken war die Strenge, mit der Boris ihre zügellose Freiheit zu beschneiden suchte. Die Abgeordneten, unter denen sich ihr Ataman Korela befand, erklärten sich bereit, Gut und Blut, Leib und Leben für den vermeinten Prinzen daranzugeben (214).

Ehe man zum Kampfe aufbrach, verlangte Meischek „eine Versicherung, daß Demetrius, wenn er auf den Thron gelangen würde, seine Tochter . . gewiß heiraten und dabei noch andere Bedingungen, die unter ihnen abgeredet waren, erfüllen wollte" (215). Unter diesen Bedingungen befand sich die Schenkung zweier Fürstentümer an die Marina zu unbeschränktem Eigentum sowie das Versprechen der Einführung der römisch-katholischen Religion im ganzen russischen Reiche (216 f.).

Am 15. August 1604 trat man mit 5000 Mann, die Meischek angeworben hatte, den Marsch an; in Kiew setzte man über den Dnjepr, darauf teilten sich die Völker des falschen Demetrius in zwei Haufen. Ein Teil ging die Desna aufwärts; bei diesem Teile war D. selbst (220 fg.). Bei seinem Einbruche in Rußland ließ D. ein Manifest ergehn, in dem er aufforderte, ihm als dem angeborenen Landesherrn anzuhangen[1]). „Die Wirkung dieses Ausschreibens war anfänglich nicht sowohl groß bei den Vornehmen, als vielmehr nur bei dem gemeinen Volke, welches die Gewißheit einer solchen Zeitung und die Gerechtigkeit des sich darauf gründenden Zumutens nach der Dreistigkeit, womit es vorgebracht wurde, abmaß . . . . . „Nach und nach kam die Seuche auch unter die Vornehmen (222 fg.).

Zar Boris, der den Einbruch des Demetrius als einen Friedensbruch und eine Verletzung der durch den Kanzler Leo Sapieha zu Moskau geschlossenen Traktate ansah, verlangte vom König Sigismund eine Erklärung. Dieser erklärte, er selbst und die Republik seien gesonnen, den Frieden treulich zu halten; doch könne man bei der großen Freiheit des polnischen Adels nicht verhindern, wenn einige vornehme Herren des Reichs dem D., ohne sein und der Republik Vorwissen, beiständen (225 f.).

---

[1]) Den genauen Inhalt des Manifests s. in der Ausgabe von Boxberger S. 424.

Demetrius war inzwischen bis Nowgorod in Sewerien gekommen; hier begegnete ihm der erste widrige Zufall. Bei einem Ausfall, den die Besatzung des von ihm belagerten Nowgorod machte, erlitt er schwere Verluste. Er machte jedoch den Unfall durch einen Sieg über ein starkes, zum Ersatz heranrückendes Heer wieder gut (227 fg.).[1]

Wenn es zur Schlacht kommen sollte, so bediente sich D. („erschrecklich zu lesen ist es", bemerkt Müller) eines Gebetes, das er mit den andächtigsten Gebärden vor seiner Armee sprach: „Gerechter Richter! wenn du siehest, daß ich mit Unrecht oder aus Geiz und Bosheit dieser Sache mich unterfange, so schlage mich mit deinem Blitze darnieder und vertilge mich von der Erden; schone aber dieses christlichen Bluts. Doch du kennest meine Unschuld. Stehe also meiner gerechten Sache bei. Dir Himmelskönige empfehle ich mich und meine Soldaten" (230 f.). Über dieses Gebet urteilt ein von Müller angeführter Schriftsteller: Wenn D. ein Betrüger gewesen sei, so müsse man ihn entweder für einen unverschämten Gaukler halten, oder es sei ein wunderbarer Betrug des Glücks mit ihm vorgegangen, indem dieses . . . ihm anfänglich alles habe wohlgeraten lassen, hernach aber sein Ende desto trauriger und kläglicher gemacht habe. Ein englischer Schriftsteller aber meint, D. möge, wenn er dergleichen Stoßgebete gesprochen, vielleicht selbst von sich geglaubt haben, daß er der rechtmäßige Kronerbe von Rußland sei (231 f.).

Nach der Niederlage der russischen Armee bei Nowgorod schickte Boris den Fürsten Schuiskoi als zweiten Feldherrn zur Armee; unter seiner Führung brachten die Russen bei Sewsk im Gouvernement Belgorod dem Demetrius eine sehr ernste Niederlage bei. Dieser, an seiner Sache verzweifelnd, floh und wäre gern nach Polen zurückgekehrt, wenn nicht seine Parteigänger ihn mit Gewalt davon zurückgehalten hätten (233 fg.). Die Bojaren der zarischen Armee glaubten schon ganz gewonnen zu haben; daher schickten sie ihm nur eine mittelmäßige Anzahl Völker nach, welche die von seinem Anhange noch besetzten Städte in Besitz nehmen sollten; diese mußten indes von Rylsk, wohin D. geflohen war, wieder abziehn, weil der Woiwode von Rylsk, Fürst Dolgorucki, immer noch für die Sache des D. eingenommen war (239 f.). — Manche von den Bojaren, die den Zorn des Zaren wegen der schlechten Ausnutzung des Sieges von Sewsk befürchteten, fingen an dem Demetrius bessere Zeiten zu wünschen (242). — Die siegreiche Hauptarmee belagerte sechstausend Mann Kosaken in Kromi; obwohl aber die Belagerten nicht mehr ein noch aus wußten, fiel die Stadt nicht, weil Michael Saltykow, ohne Vorwissen der übrigen Bojaren, das grobe Geschütz von der Stadt wegführen ließ; Saltykow hielt nämlich den falschen D. für seinen rechtmäßigen Herrn (243 f.).

Die Erfolge des Betrügers machten großen Eindruck auf das Volk zu Moskau; der Zar ließ durch den Patriarchen Hiob und den Fürsten Schuiskoi öffentlich beteuern, der wahre Demetrius sei wirklich umgekommen; indes ohne Erfolg (244 f.). — Zar Boris, der, während sein Heer gegen D. im Felde lag, seine Zeit mit Wallfahrten und Beten zugebracht hatte (237 f.), verzweifelte an seinem Glück; das Anwachsen der Anhängerschaft des D. und die fortdauernde Unthätigkeit der Armee vor Kromi wirkten so stark auf das Gemüt des Zaren, daß er Gift nahm; vorher hatte er sich noch in den Mönchsstand aufnehmen lassen

---

[1]) „Zur Ursache des Verlustes wird angegeben: der falsche D. habe seine Pferde mit Bärenfellen behängen und aller seiner Mannschaft, die Pelze getragen habe, das Rauche auswärts kehren lassen; davor seien die Pferde der Russen stutzig geworden" (230 f.).

(247 f.). Sein Tod war, so urteilt Müller, für Rußland zu bedauern; „denn wenn wir die unerlaubten Mittel, wodurch er sich den Weg zum Throne gebahnt, und die Verfolgungen, so er aus Eifersucht über einige Vornehme des Reichs unschuldiger Weise ergehen lassen, ausnehmen, so war er in der That ein lobenswürdiger Regent. Sein durchdringender Verstand, seine Leutseligkeit und Freigebigkeit, seine Liebe zur Staatswissenschaft, sein Fleiß in Verwaltung der Regierungsgeschäfte .... mit einem Worte, seine unermüdete Vorsorge, das Beste des Reichs und der Unterthanen auf alle mögliche Weise zu befördern, das waren .. die guten Eigenschaften seines Gemüts" (249). — Der Patriarch Hiob und die Bojaren huldigten Boris' einzigem Sohne, Feodor, der die Regierung unter der Vormundschaft seiner Mutter antrat (250).

Die Mutter des Zaren rief die alten Befehlshaber der Armee vor Kromi teilweise zurück und entsandte zwei andere; unter ihnen vertraute sie am meisten dem Basmanow. Basmanow aber that nicht nur nichts dazu, daß die Armee dem neuen Zaren den Treueid schwor, sondern er bildete sogar eine Partei für den falschen D. Er und Saltykow erklärten sich zunächst wider das Godunowsche Haus; andere folgten, „denn nun wollte man das gerechte Strafgericht Gottes an dem Zaren Boris .... deutlich merken (264 f.). Bald stand die ganze Armee auf der Seite des D. (256). „So viel ohne Schwertschlag zu gewinnen, wollte D. für nichts anders als für einen Beweis, daß Gott seiner gerechten Sache auf eine außerordentliche Weise beistehe, angesehn wissen (257 f.). Eine Stadt nach der andern unterwarf sich ihm; „niemals ist ein rechtmäßiger Landesherr ... mit eifrigeren Glückwünschungen bewillkommnet worden" (257). Ehe er in Moskau einzog, sandte er ein Manifest in die Stadt, in dem er den ihn Anerkennenden seine landesväterliche Huld, den Widerspenstigen seinen Zorn ankündigte und die Entsendung einer Deputation der Vornehmsten des Reichs und der Bürgerschaft forderte, die ihn der Treue seiner Untergebenen versichern sollte (259). Dies Manifest gewann dem Demetrius alsbald die Stadt. Einige Bojaren wurden aus ihren Häusern gerissen; sie vermochten sich nicht zu erwehren, dem gewaltsamen Strome zu folgen. Der junge Zar und seine Mutter wurden aus dem Zarischen Palaste in ihr eignes Haus geführt; dann huldigte Moskau dem Betrüger; eine Deputation wurde an ihn nach Tula gesandt (259 fg.). Der falsche D., der keine Staatskunst besaß, nahm diese Deputation, obwohl in derselben verdiente Bojaren waren, schlecht auf, ließ nicht nur donische Kosaken, die mit ihr gleichzeitig gekommen waren, eher zur Audienz zu, sondern er gab ihnen derbe Verweise, daß sie ihn erst jetzt, wo sie gezwungen würden, als ihren rechtmäßigen Herrn anerkännten. Auch mußte die Deputation viel Spottreden und Scheltworte von den Kosaken erdulden (263 f.). — Auch die übrigen Städte und Ortschaften wurden jetzt angehalten, für D. den Huldigungseid abzulegen; im ganzen Lande sollte für den neuen Zaren und für seine im Nonnenstande lebende Mutter gebetet werden (270 f.).

Um sicher regieren zu können, ließ D. den gewesenen Zaren Feodor und seine Mutter aus dem Wege räumen (272). „Die Prinzessin Axinia hatte es ihrer Schönheit zu danken, daß sie bei diesem kläglichen Unfall ihrer Familie beim Leben blieb. Doch vielleicht hätte sie lieber den Ihrigen im Tode Gesellschaft geleistet, als sich den viehischen Begierden ihres ärgsten Feindes zum Opfer aufbehalten zu sehn" (274)[1].

[1] Bald nach seinem Einzuge in Moskau lies D. Axinia holen, behielt sie einige Tage bei sich und schickte sie dann in ein Kloster (288).

Am 20. Juni zog der Zar in Moskau ein, nachdem ihm die Bojaren die zarische Kleidung nebst vielen Kostbarkeiten aus der zarischen Schatzkammer überbracht hatten (277). Der Einzug geschah mit größter Pracht; nach den Trompetern und Paukern kamen zunächst „einige Fahnen polnischer Reuter"; der falsche D. ritt auf einem weißen Zelter in einer überaus reichen Kleidung. Auch nicht die geringste Spur von Mißvergnügen war unter dem Volke zu spüren; die Straßen, Fenster und Dächer waren voll von Zuschauern. Plötzlich entstand ein starker Wirbelwind, der viele von den Pferden zu Boden warf; bald war man mit einer bösen Deutung fertig (279 fg.). Als in der folgenden Zeit von einem Redner öffentlich die Erhaltung des rechtmäßigen Zaren als eine Wohlthat gepriesen wurde, legte Fürst Schuiskoi seine Zweifel an dieser Wohlthat öffentlich an den Tag. Schuiskoi wurde gefangen genommen und sehr bald zur Hinrichtung abgeführt; erst im letzten Augenblick kam der Begnadigungsbefehl (283 fg.). Am 29. Juni wurde D. durch Ignatius aus Cypern, der an Stelle des abgesetzten Hiob zum Patriarchen ernannt war, gekrönt (287 f.).

Bald nach seiner Ankunf in Moskau lud D., um jedermann von seiner zarischen Abkunft zu überzeugen, die Zarin Marfa, die bisher als Nonne in einem Kloster gelebt hatte, zu sich ein; der Name des Klosters ist nicht bekannt, doch muß es in der Nähe von Moskau gelegen haben. Seine Zärtlichkeit und Demut ihr gegenüber waren ungemein; aber auch sie begegnete dem D. so freundlich, daß alle, die es sahen, annahmen, er müsse ihr wahrhafter Sohn sein (255 fg.). In Wahrheit hielt sie ihn nicht dafür; aber sie erkannte ihn an, teils weil sie seinen Haß fürchtete, teils weil sie durch ihn die verlorene Herrlichkeit wiedererlangen konnte; „dazu kam vielleicht auch die Empfindung einer heimlichen Rache, das unschuldig vergossene Blut ihres Sohnes an dem Zaren Boris und seiner Familie so nachdrücklich bestrafet zu sehen" (290 f.).

Unter den von Boris verfolgten Familien, die D. wieder in die früheren Ehrenstellen und in den Besitz ihrer Güter setzte, befanden sich vor allem die Romanows (291).

Die Regierung des D. bestand aus einer „Kette von übel überlegten, unzeitigen und ihm selbst zum größten Nachteil gereichenden Anschlägen" (285). Das, was am meisten gegen ihn aufreizte war der Versuch, mit Hilfe der Jesuiten die römisch-katholische Religion dem Volke aufzunötigen (285. 297). Dazu kam, daß er die Polen den Russen weit vorzog. Er schien z. B. die Bojaren nur in der Absicht zu Rate zu ziehn, um sie verspotten zu können; klagte ein Russe über Unrecht, das ihm von einem Polen angethan war, so bekam er nicht nur kein Recht, sondern setzte sich nur noch mehreren Beleidigungen aus (308). Zu erwähnen ist ferner des D. geringe Achtung vor den Gesetzen der griechischen Kirche; er hielt z. B. keine Fasten u. s. w. Dem geistlichen Stande erzeigte er nicht die geringste Ehrerbietung (306). Ebenso verachtete er die russischen Sitten und Gewohnheiten; er zeigte einen wahren Ekel vor den allgemeinen Landesgebräuchen; z. B. ließ er sich bei jeder Gelegenheit öffentlich sehn, ließ zur Mahlzeit musizieren u. s. w. (309 [1]). Endlich spannte er bei seiner Vermählung die Saiten so hoch, daß ihn nur noch ein Wunder länger auf dem Throne halten konnte (311 f.). Mit der Marina kam eine nach Tausenden zählende Menge polnischer Hochzeitsgäste, die den Russen, weil sie bewaffnet waren, bedenklich erschienen. Der Fürst Schuiskoi soll „Gelegenheit genommen haben, von Stund an eine große Zusammenverschwörung wider den falschen D. und die Polen zu stiften"

---

[1]) Die einzelnen Verstöße s. bei Boxberger S. 378.

(327 f.). Das allgemeine Mißvergnügen wurde vermehrt, als man von polnischer Seite die Abtretung des ganzen Landstrichs von Smolensk bis fast an Moskau heran verlangte (329). Vorgänge während der Hochzeitsfeierlichkeiten, besonders die Zurücksetzung der Vornehmen russischer Nationalität (339) und das zügellose Wesen der Polen (340 f.), endlich das Herrichten der Speisen nach polnischer Manier (342) förderten den Fall des Usurpators. Die Verschwörung kam zum Ausbruch, als sich die Kunde verbreitete, D. wolle bei Gelegenheit eines von ihm zu veranstaltenden artilleristischen Schauspiels die Bojaren und alle anderen Vornehmen mit einem Schlage vernichten (346). An der Spitze des bewaffneten Haufens marschierte, in der einen Hand ein Kreuz, in der andern ein bloßes Schwert Schuiskoi (348 f.). Gleich anfangs fiel Basmanow, der getreuste Anhänger des Demetrius (348 fg.). Dieser selbst sprang auf der Flucht vor den in den Palast Eindringenden aus einem Fenster und brach dabei das Bein, sodaß er sich nicht weiter durch die Flucht retten konnte. Marina wurde nicht gefunden, da sie sich unter dem Rocke ihrer Hofmeisterin verborgen hatte; Tags darauf wurde sie von ihrem Vater in den Godunowschen Palast gebracht (351 f.). — Dem D. erwarb sein kläglicher Zustand Mitleiden; man stellte ihn vor eine Versammlung von Bojaren, an deren Spitze Schuiskoi stand, damit er nicht „unerhörter Weise" verdammt und hingerichtet würde. „Auswärtige Schriftsteller" erzählen, er sei dabei geblieben, daß er der wahre Sohn des Zaren Iwan sei, und habe sich auf das Zeugnis seiner Mutter berufen. Man beschloß die verwitwete Zarin noch einmal öffentlich zu fragen. Es geschah; die Zarin aber bezeugte, „daß sie diesen Betrüger bisher nur aus Furcht, und weil er sie auf das Äußerste zu verfolgen gedrohet, wenn sie solches nicht thäte, für ihren Sohn erkannt habe." Nun übergab man den D. der Rache des auf dem Schloßplatz versammelten Volkes; ein Kaufmann sprang hervor und schoß ihm eine Pistolenkugel durch die Brust (354 fg.). Die vornehmen Polen wurden gerettet, weil Schuiskoi, der bei allem seinem Eifer doch noch viele Mäßigung besaß, das Volk von Thätlichkeiten gegen sie abhielt (353). — Zum Zaren rief das Volk den Leiter des Aufstandes, den Fürsten Wasilei Iwanowitsch Schuiskoi aus.

Die Hauptabweichungen des Dichters von seiner Quelle. 1. Für Müller ist Demetrius nichts als ein schlauer Betrüger. Schiller hingegen läßt seinen Helden zuerst an sich glauben; seinem Demetrius steht es „mit leuchtender Gewißheit" vor der Seele, daß er der totgeglaubte Sohn des Zaren Iwan ist. Damit Demetrius die Gewißheit seiner zarischen Abkunft gewinnen konnte, mußte etwas oder mehreres geschehn sein, woraus sich diese Gewißheit ziehn ließ. Das aber konnte nicht wohl zufällig, sondern durch geheime „Machination" geschehn sein. Der Schillersche Demetrius ist im Anfang kein Betrüger, sondern das Werkzeug eines Betrügers; er ist, wie Schiller sich ausdrückt, „die Düpe des Betrugs." Der, der hinter ihm oder mit Schillers eigenen Worten als „Genius" ihm zur Seite steht, und der der eigentliche Schöpfer seines Glücks ist, sollte nach der letzten Absicht des Dichters der Mörder des wirklichen Demetrius sein. Das Motiv dieses Mörders, den Betrug ins Werk zu setzen, ist Rachsucht; er hat nämlich erfahren, daß der Zar Boris ihm statt des gehofften Lohnes den Tod bestimmte, um mit ihm sein Verbrechen ins Grab zu schließen, und nun treibt ihn die Rachsucht, einen Sohn der Wärterin des wahren Demetrius als

Thronerben gegen den Usurpator Boris auftreten zu lassen (390 f.[1]). Es ist also eine Intrigue, in der Demetrius nichts als Mittel zum Zweck ist; ohne es zu wissen, wird er zur Zarenrolle bestimmt und nach diesem Plane behandelt (382). — Eine Folge dieser Hauptabweichung ist eine völlige Umgestaltung des Charakterbildes, das Müller vom Demetrius entwirft. Der Schillersche Demetrius vor der großen Peripetie ist ein durch „körperliche Stärke, Schönheit, kühnen Mut, Geist und Einsicht, Hochsinn“ ausgezeichneter Jüngling (390); „der erste Eindruck, den er macht, ist der von Kühnheit, Hochgesinnung, Freiheit“ (434). — Nach Müller erweckt Demetrius bei anderen auf betrügerische Weise den Glauben an sich; bei Schiller kommen Demetrius und andere zu diesem Glauben. Um die Entstehung dieses Glaubens anschaulich und dramatisch zu schildern, brauchte Schiller nach seiner ursprünglichen, später aufgegebenen Absicht fast einen ganzen Aufzug; derselbe spielte in Sambor.

Der Glaube des Demetrius an sich selbst steigt bei Schiller, da ihn „sein anschwellendes Glück“ bis zum Throne trägt, aufs höchste; aber gerade als sein Vertrauen zu sich den Gipfelpunkt erreicht hat, erfährt er seine Geburt und damit, daß er kein Recht an die Krone hat. — Während der Erzählung vom wahren Hergange der Dinge geht in Demetrius eine ungeheure Veränderung vor (339); die frohe Zuversicht zu sich selbst, Freude, Vertrauen und Glaube sind hin; ein finstrer Argwohn läßt sich auf ihn nieder; er zweifelt an den anderen, weil er nicht mehr an sich selbst glaubt; ein tyrannischer Geist ist in ihn gefahren (426 f.).

2. Eine zweite für die Gestaltung des ganzen Dramas sehr bedeutsame Änderung nahm Schiller mit der Rolle der Marina vor. Bei Müller ist Demetrius der Thäter seiner Thaten; Schiller dagegen macht Marina zur „Bewegerin der ganzen Unternehmung, die den ersten Impuls hereinbringt und die auch die Katastrophe herbeiführt“; sie ist die Seele der ganzen Unternehmung. Demetrius ist ihr nur ein Mittel (401); sie glaubt nicht an seine Neigung und denkt nur darauf, ihn von sich abhängig zu machen; vor allem aber verbindet sie ihr Schicksal mit dem seinigen, ohne an ihn zu glauben (401 f.); sie wartet z. B. die Beweise seiner zarischen Geburt gar nicht ab, denn es ist ihr nicht um die Wahrheit, sondern nur um den Gebrauch, den sie davon machen kann, zu thun (407). Sein Name und seine Begeisterung sind für sie nichts als Machtfaktoren, mit denen sie rechnet; sie will sich mit kluger Kunst und besonnen des Erfolges versichern, während er wähnen soll, daß der Erfolg ihm aus Himmelshöhen zufalle (309). — Das Werkzeug, durch das sie ihre Herrschaft über Demetrius ausübt, ist Odowalsky; Odowalsky weiß es vor allem dahin zu bringen, daß Demetrius in der Gewalt der Polen bleibt und sich nur durch sie erhält. So kommt es, daß Demetrius von der Gewalt fremder Leidenschaften

---

[1]) Ich zitiere nach der Boxbergerschen Ausgabe.

geführt wird und gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache ist; er wird von einem furchtbaren Elemente getragen, das er nicht beherrscht (472 f.). Marina ist das Schicksal des Demetrius. — Der Bestimmung, die der Dichter der Marina giebt, entspricht ihr Charakter. Sie ist eine „hellsehende politische Intrigantin", von grenzenloser Herrschbegierde beseelt (442). Im Dienste dieser Herrschbegierde entwirft sie kühne Pläne, weiß sie die Mittel zur Ausführung zu finden, erschrickt sie vor keinem Hindernis und durchblickt sie die ganze Reihe der Beförderungsmittel (402).

3. Ganz frei behandelte der Dichter auch die Gestalt der Axinia; während sie bei Müller ein Opfer der Wollust des Demetrius ist, entzündet sie im Herzen des Schillerschen Demetrius eine unwiderstehliche, leidenschaftliche Liebe (341); außer diesem leidenschaftlichen Interesse hat Demetrius noch ein politisches Interesse an ihrem Besitz, da er hofft, sich durch sie auf dem Throne zu befestigen (372). Sie aber haßt ihn als den Verderber ihrer Familie. Ihr Untergang ist die Folge der Eifersucht Marinas (466).

4. Bei Müller fand der Dichter, daß Boris besonders die Familie der Romanows verfolgt, Demetrius dagegen sie in ihre alte Würdestellung wieder eingesetzt habe. Schiller verschob die geschichtlichen Verhältnisse, indem er den im Jahre 1613 zum Zaren gewählten Michael Fedrowitsch aus dem Hause Romanow, der zu der Zeit, in der unser Drama spielt, erst zehn Jahre alt war, in die Handlung einführte. Anfangs fürchtet man nach Schillers Dichtung von seiner drohenden Ankunft, weil Boris seinen ganzen Stamm verfolgt hat, und weil man erwarten muß, er werde sich zum Demetrius schlagen; aber er, dem Rache und Ehrsucht fern sind, nimmt sich der Sache des jungen Zaren Feodor an; allerdings ohne Erfolg, da „die Fortuna des Demetrius" unwiderstehlich ist. Er rettet die beiden Zarenkinder nicht und gerät selbst in Gefangenschaft. Doch läßt ihn der Dichter als das Unterpfand einer besseren Zukunft Rußlands erscheinen.

Die Gesichtspunkte, unter denen der Dichter den Stoff gewählt und gestaltet hat. Wir befinden uns in der sehr günstigen Lage, in einem mit „Pro" überschriebenen Stücke (S. 383 fg.) eine Zusammenstellung aller der Punkte zu besitzen, die dem Dichter in einer gewissen Periode der Arbeit für das Stück sprachen. Es ist von großem Interesse, diese Reflexionen Schillers über seinen Stoff kennen zu lernen, weil sich aus ihnen ein Schluß auf die den Dichter bei seiner Arbeit bestimmenden ästhetischen Rücksichten machen läßt.

Einige der 23 von Schiller aufgeführten Punkte zeigen, daß der Dichter auch auf die sogenannten stofflichen Reize rechnete; so bezeichnet er als günstig das Fremde des Stoffes und das abgeschlossene ausländische Terrain (6). In einem früheren Stadium der Arbeit führte Schiller den fremden und ausländischen Charakter des Stücks gerade umgekehrt als ein gegen das Stück sprechendes Moment an. Offenbar hatte

der Dichter inzwischen die Mittel gefunden, das deutsche Publikum in der fremden Welt heimisch zu machen. In eine Reihe mit diesem Punkte gehört auch Punkt 5: „Das ganz Neue des Stoffes, welcher noch nie auf der Bühne gewesen, empfiehlt sich auch, und auch dieses, daß der Fond wirklich historisch ist.“ Schillers bisherige Dramen hatten in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Sizilien und der Schweiz gespielt; er erwartete, das Publikum werde den Reiz der Neuheit empfinden, wenn er nun auch Rußland für die Bühne eroberte. „Interessant“ nennt Schiller ferner die Nationalfeindschaft zwischen Polen und Russen, und „ein eigenes neues Interesse“ führen nach seiner Meinung die Kosaken mit ihrem Hetman mit sich (16. 13). — Es ist oben (S. 314) die Mahnung Ifflands an Schiller mitgeteilt, er möge „das Interesse, welches für die Sinne eine gewisse äußere Herrlichkeit darbiete“, bevorzugen. Der Tell war reich an äußerer Herrlichkeit, aber auch den Demetriusstoff bezeichnet der Dichter als günstig wegen seiner mancherlei sinnlichen und zum Teil prächtigen Darstellungen; er nennt den polnischen Reichstag, den Einzug in Moskau, die zarische Hochzeit, besonders aber den Übergang von einem Freudenfest zu einem Mordfeste. „Außer diesen,“ fährt er fort, „giebt es noch Züge brutaler Zargewalt, Mordthaten, Schlachten, Siege, Ceremonien u. s. w.“ (4). Man sieht, wie der Dichter die Ifflandsche Forderung auch beim Demetrius anerkannte.

Die übrigen unter Pro vom Dichter aufgereihten Punkte sollen nach den Hauptabschnitten des Entwurfs geordnet werden. Auf den in Sambor spielenden vorspielartigen Aufzug, den der Dichter später wegfallen ließ, bezieht sich zunächst Punkt 15; hier nennt Schiller die Entdeckung der zarischen Geburt des Demetrius höchst dramatisch; es wird unten gezeigt werden, wie der Dichter diesen „Glückswechsel“ zu immer größerer dramatischer Wirksamkeit herausgearbeitet hat. Außer dieser dramatischen Situation kommt für den Samborakt als dramatisch, und zwar als „sehr dramatisch“, der Charakter der Marina in Betracht (18). An einer anderen Stelle nennt Schiller Marina einen Charakter von tragischer Größe. Und in der That offenbart sie bereits im Anfang jenes Maß von Willenskraft, das für einen spezifisch dramatischen Charakter, für einen Charakter der Tragödie hohen Stils erforderlich ist. Ein weiteres Pro liegt in der Liebe der Lodoiska zu dem Zarewitz (14); Lodoiska ist eine Polin niedrigen Standes, die den Demetrius liebt, so lange sie ihn für ihresgleichen hält, und ihm entsagt, sobald er nicht der Ihrige sein kann (397). Das Pro liegt in dem Rührenden ihrer stillen Entsagung.

Auf den ganzen ersten Teil des Dramas bis zur Peripetie beziehen sich die Punkte 1—3. Zunächst hebt Schiller den großen Abstand zwischen dem Ausgangspunkt und dem Höhepunkt der dramatischen Bewegung hervor; es ist der Abstand zwischen dem „Nichts“ und dem Throne des Zarenreiches (1); die bewegende Kraft ist der Glaube des

Demetrius an sich: „Demetrius hält sich für den Zar und dadurch wird er's“ (2); die Art und Weise endlich, wie sich die große Handlung nach dem erstaunenswürdigen Ziele hinbewegt, kennzeichnet der Dichter als rasch und mächtig (3). An einzelnen „dramatisch interessanten“ Momenten hebt Schiller den Eintritt des Demetrius auf Rußlands Boden und den Augenblick heraus, in dem ihm die zarischen Insignien gebracht werden (20. 21).

In den ersten Hauptteil des Dramas fällt als eine kleine Tragödie für sich das Ende des Boris; Schiller bezeichnet die Situation und den Untergang des Boris als „höchst dramatisch“ (8). Von den drei Szenen, in denen Marfa die Hauptperson ist, fallen zwei dem ersten Hauptteil zu (1. Marfa als Nonne, 2. Marfa und Demetrius); die Situation der Marfa charakterisiert Schiller als „neu und sehr dramatisch“ (9).

In dem zweiten Hauptteil des Dramas, der die Peripetie und die Katastrophe enthält, ist es „wahrhaft dramatisch“, daß in dem Charakter des Demetrius durch die Entdeckung seiner „Nullität“ eine völlige Veränderung bewirkt und die Katastrophe herbeigeführt wird; besonders „dramatisch“ ist die Epoche, wo diese Peripetie vor sich geht (7). Ebenso nennt es Schiller „dramatisch“, daß derjenige, welcher den ganzen Betrug aus eigennütziger Absicht geschmiedet hat, eben in dem Augenblick, wo er den Lohn erwartet, durch die Hand des Zaren fällt (11). Als für das Stück sprechend bezeichnet Schiller auch den Monolog des Demetrius, wenn er sich als Betrüger denkt und doch die Notwendigkeit fühlt, sich als Zar zu behaupten (22). Ein „tragisches Interesse“ führt nach Schillers Meinung auch dies mit sich, daß Demetrius eine andere liebt, nachdem er sich der polnischen Braut verschrieben hat, und daß jene andere die Tochter des gestürzten Zaren ist (10). Unter den Gesichtspunkt „rührend“ fallen für den Dichter die Liebe zwischen der Prinzessin Axinia und dem jungen Romanow, die Katastrophe der Axinia, die wehmutsvolle Erinnerung des Demetrius an Lodoiska und sein verlorenes Jugendglück (12, 10, 14 und 19). „Sehr interessant“ endlich nennt Schiller die Koexistenz der entgegengesetzten Zustände, wenn Demetrius von einem Teil als absoluter Zar behandelt wird, während er es für sich selbst und für andere schon aufgehört hat zu sein (23).

Zu diesen unter dem Titel „Pro“ von Schiller zusammengefaßten Erwägungen fügen wir noch einige andere an verschiedenen Stellen des Demetrius-Nachlasses sich findende hinzu. Das, was dem Dichter vor allem für das Stück sprach, war das Interesse, das die Hauptperson zu erwecken vermochte. „Die Hauptperson,“ äußert er gelegentlich, „muß mit entschiedenem Übergewicht interessieren; wo sie nicht selbst erscheint, muß sich die Handlung auf sie beziehen, oder ein mächtiges anderes Interesse muß sie augenblicklich ersetzen;“ Schiller denkt bei diesem anderen Interesse an Marfa, Boris, Axinia und Romanow (390). Auch die

Art des Interesses läßt sich nach Bemerkungen des Dichters bestimmen. Das Interesse ist vor und nach der Peripetie verschiedener Art; vor der Peripetie, ehe Demetrius anfängt moralisch zu sinken, hat er die „Gunst“ und die „Neigung“ des Zuschauers (390). In dem Samborakte, der das Interesse von Anfang an vor allem auf ihn hinleitet, interessiert er nach Schillers eigener Bemerkung durch sein Schicksal, seine hohe Gesinnung, seine Liebenswürdigkeit und seinen ritterlichen Mut (403). In der ersten großen Epoche seines öffentlichen Wirkens, in der er sich siegreich bis zum Zarenthrone erhebt, macht ihn „die Sicherheit, womit er an sich selbst glaubt,“ interessant; „er glaubt an sich, in diesem Glauben handelt er, und daraus entspringt das Tragische“ (455); an einer anderen Stelle bezeichnet es Schiller als „wahrhaft dramatisch“, daß Demetrius lange Zeit de bonne foi handelt (384). Nachdem der Held angefangen hat, moralisch zu sinken, soll er nach der Erklärung des Dichters physisch mehr interessieren. „Man muß die Gewalt der Umstände, das Pathetische der Situation mächtig empfinden, fortgerissen werden, für ihn zittern, von ihm fürchten“ (390).

Überschaut man die vom Dichter unter der Überschrift „Pro“ und auch sonst gemachten Bemerkungen, so fällt im allgemeinen die Höhenlage, in der sich dieselben halten, auf. Diese Bemerkungen liegen nicht in der Höhe der Metaphysik der Dichtkunst, sondern in der Tiefe des Technischen; der Dichter erscheint in ihnen rein als Künstler, nicht als Kunstphilosoph. Die Kategorien, mit denen er arbeitet, sind, wenn wir von dem allgemeinen „günstig“ absehen, „interessant“, „dramatisch“, „rührend“, „tragisch“; der Hauptgesichtspunkt des Dichters ist die dramatische Wirkung. Unter die Kategorie „interessant“ fällt vor allem auch das, was ein stoffartiges Interesse mit sich führt; der Dichter duldet das stoffartige Interesse nicht nur, sondern er rechnet sogar mit ihm als mit einem Pro. Wichtig ist vor allem eine Äußerung des Dichters über das innere persönliche Verhältnis des Zuschauers zu den Handelnden; „die Neigung des Zuschauers“, so äußert er, „muß immer einen Gegenstand haben“; daher seine Forderung an sich selbst, daß die Gunst, die Demetrius nach der großen Peripetie einbüße, auf andere Personen verpflanzt werden müsse (S. 390). Der Dichter erkennt also das Recht des Herzens an einen Helden, für den es interessiert ist, das affektionierte Interesse, bereitwillig an; vergl. oben S. 5. — Den Gesichtspunkt „dramatisch“ wendet der Dichter auf Charaktere, auf den Verlauf der Handlung im allgemeinen, auf „Situationen“ und auf einzelne Momente an. Ganz nach diesem Gesichtspunkt ist der Charakter der Marina angelegt, aus der Schiller einen hervorragend dramatischen Charakter geschaffen hat, der, von innen heraus bestimmt, sich einen erhabenen Zweck setzt und alles, auch das Ideale zum Mittel für diesen Zweck herabsetzt. Von Haus aus eine Natur mit „starken Passionen“, ergreift sie mit Leidenschaft die Möglichkeit, Zarin zu werden, und stellt ihre ganze kraftvolle Natur in den Dienst ihres „tiefen“ Ehrgeizes. Durchaus

aufs Dramatische ist auch die Haupthandlung bis zu dem Höhepunkt hin angelegt. Der Ausgangspunkt ist eigentlich ein Nichts und das Ziel groß und ungeheuer; aber der Dichter hat auch die Kräfte in Bereitschaft, die „idealen“ und „realen“ Potenzen, durch die, wenn sie in Wirksamkeit gesetzt werden, die Handlung sich in raschem und mächtigem Zuge geradlinig zu dem Ziele hinbewegt. Dem Gange der dramatischen Handlung ist stoßweises Fortschreiten eigentümlich; es wird sich zeigen, daß der Dichter, wie er sich ausdrückt, mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Moment hinschreiten wollte. Vischer nennt „die Diagnose der echt dramatischen Situation“ eine wesentliche Eigenschaft des dramatischen Dichters; diese Eigenschaft beweist der Dichter, wenn er die Situation der Marfa und die des Boris als dramatisch bezeichnet. Ebenso ist es für den dramatischen Dichter charakteristisch, wenn Schiller schon bei dem Überschlag über das für seinen Stoff Sprechende diejenigen Momente heraushebt, in denen die dramatische Bewegung ihre Höhen erreicht; s. oben die Punkte 11, 15, 20, 21. — Von nicht geringer Bedeutung für die Entscheidung des Dichters ist auch das Rührende, das ihm der Demetriusstoff in verschiedenen Richtungen bot. So ist die Prinzessin Axinia eine rührende Gestalt; besonders gern aber scheint Schiller schon bei der Arbeit am Samborakte an jene rührende Szene im letzten Aufzuge vorgedacht zu haben, in der Demetrius, auf dem Zarenthrone ein unglücklicher Mensch, die „süßen, schmelzenden Erinnerungen“ an Lodoiska und sein Leben im Hause des Woiwoden in sich aufsteigen läßt. — Eine Reflexion auf den tragischen Gehalt der Haupthandlung fehlt in dem mit Pro überschriebenen Abschnitte ganz. Zwei bisher noch nicht mitgeteilte Bemerkungen lassen indes den Standpunkt des Dichters erkennen; diese Bemerkungen stammen augenscheinlich aus einer der frühesten Epochen der Arbeit am Demetrius; sie gehen von der Voraussetzung aus, daß die Umwandlung im Charakter des Demetrius nicht eine Folge der Entdeckung seiner nichtzarischen Abkunft, sondern eine Folge der Verhältnisse ist, die sich nicht lange nach seinem Einzug in Moskau entwickeln.[1]) „Demetrius“, so heißt es S. 378, „wird eine tragische Person, wenn er durch fremde Leidenschaften, wie durch ein Verhängnis, dem Glück und dem Unglück zugeschleudert wird und bei dieser Gelegenheit die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelt, auch die menschliche Verderbnis zuletzt erleidet.“ Zur Erläuterung des letzten Satzteiles dient eine andere Bemerkung des Dichters: „Das ist eben das Tragische (sc. im Schicksal des Demetrius), daß ihn die Umstände zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen“

---

[1]) Ein Verzeichnis der Hauptszenen (hist.-krit. Ausg. S. 582 f.) zeigt folgende Szenenfolge: 22) Er (Demetrius) erfährt den Betrug . . 23) Zusammenkunft mit der Marfa. 24) Einzug zu Moskau. 25) Demetrius und Marfa. 26) . . . 27) Ankunft der Polen. Ausgelassenheit der Ausländer, die Demetrius nicht coercieren kann. 28) Demetrius verliert die Gunst des Volkes und ändert seinen Charakter.

(S. 379). Auch vergleiche man noch die oben (S. 501) abgedruckte Bemerkung über die Art, wie für den Helden, der angefangen hat moralisch zu sinken, das Interesse zu erhalten ist. Der hier vom Dichter angewandte Begriff des Tragischen ist nach der einen Seite derselbe wie der, den der Dichter z. B. in den Schriften „Über das Pathetische" und „Über das Erhabene" entwickelt, anderseits zeigt er ein neues und zwar sehr bedeutsames Element. Der durch fremde Leidenschaften dem Unglück zugeschleuderte und in diesem Unglück die mächtigsten Kräfte der Menschheit entwickelnde Demetrius ist ästhetisch-erhaben im Sinne jener Abhandlungen. Die Äußerung hingegen, das Tragische liege eben darin, daß die Umstände den Demetrius zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen, hat keinen Anhalt in jenen Schriften. Für die Geschichte der ästhetischen Grundbegriffe wird man aber anmerken müssen, daß Schiller in der letzten Periode seines Schaffens darin etwas Tragisches sah, wenn ein moralisch reiner („unschuldiger") Held in Schuld und Verbrechen gestürzt wird, trotzdem er dem bösen Verhängnis, das ihn sittlich erniedrigen will, kraftvoll widerstrebt. Der moralische Untergang des sittlich Wertvollen wäre also das Tragische im Schicksal des Demetrius. —

Der Gang der Handlung. In dem Aufbau des Demetrius, wie ihn Schiller plante, ist eine aufsteigende und absteigende Linie zu unterscheiden; als der am höchsten hervorragende Punkt oder Gipfel der Handlung wurde von Schiller ursprünglich „der Einzug des falschen Demetrius als wirklicher Zar zu Moskau, mit dem Bewußtsein, daß er ein Betrüger", bestimmt. Bis zu diesem Gipfelpunkt hin ist alles Streben und Hoffnung; von da an beginnt die Furcht und das Unglück (428). Diese Festlegung des Höhepunktes war indes nur so lange möglich, als der Dichter nicht mit der Aufdeckung der Abkunft des Demetrius die völlige Revolution im Charakter desselben verband. Sobald dies geschah, mußte mit dem Gesinnungswechsel auch der Glückswechsel verbunden sein; diejenige Szene aber, in der Demetrius auf dem Gipfel des Glücks und der Gunst steht, ist die Szene in Tula (466). Es ist ihm alles nach Wunsch gegangen, aller Widerstand ist überwunden, alles glaubt an ihn und ist für ihn begeistert. Äußerlich steigt allerdings das Glück dann noch, das innere Glück aber zerbricht mit dem Augenblick, in dem Demetrius die frohe Zuversicht zu sich selbst, die Freude und den Glauben einbüßt (426).

Über die Führung der Handlung im ersten Hauptteil des Dramas liegt eine sehr bemerkenswerte Äußerung des Dichters vor; weil die Handlung, so äußert er, groß und reichhaltig sei, so müsse mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jede Bewegung müsse die Handlung um ein Merkliches weiter bringen. Man dringe von dem inneren Polen durch die Grenzgouvernements bis in den Kreml zu Moskau; das Ziel, dem man sich zubewege, stehe hell vor den Augen. Was dahinten gelassen werde, bleibe dahinten liegen, der gegenwärtige

Moment verdränge den vergangenen, und so geschehe es, daß der Held des Stücks am Ende mit Schwindeln auf die ungeheure Bahn zurückblicke, die er durchlaufen habe. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweile, sei ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde, habe seine eigene vollständige Exposition und sei ein für sich vollendetes Ganze, wie z. B. der polnische Reichstag, das Nonnenkloster, die Katastrophe, das Lager, das Dorf (428). Wäre es dem Dichter vergönnt gewesen, nach diesem Plane zu arbeiten, so würde der Stil im ersten Teile seines Dramas vorwärtsdrängend, spannend und durchschlagend, d. h. echt dramatisch gewesen sein (s. die Begriffsbestimmung des dramatischen Stils bei Vischer: Ästhetik S. 1389 fg.). Die Schnelligkeit, mit der Demetrius die ungeheure Bahn durchläuft, erklärt sich teils aus der Stärke der die Handlung fördernden, teils aus der Schwäche der ihren Gang aufhaltenden Kräfte. Das Spiel ist übergewaltig, das Gegenspiel nur schwach. Von den Schillerschen Dramen hat nur die Jungfrau von Orleans eine noch energischere, weniger verzögerte Bewegung aus der Tiefe zur Höhe.

Unter den Mächten, durch welche die große Unternehmung des Demetrius getragen wird, ist zunächst die „ideale Potenz" derselben, Demetrius selbst, zu nennen. Die Kräfte dieses kühnen, hochgesinnten, reichbegabten Jünglings werden durch seinen Glauben an seine zarische Abkunft, an sich selbst entbunden, gesteigert und auf ein großes Ziel hin zusammengefaßt. „Demetrius hält sich für den Zar, und dadurch wird er's" (383); er glaubt an sich, und in diesem Glauben handelt er; sein Glaube erweckt den Glauben der anderen, seine Sicherheit läßt keine Unsicherheit und keinen Zweifel aufkommen. So gewinnt er die Russen für sich; charakteristisch ist die Äußerung eines der Russen in der Dorfszene: „Wie könnt' er so was lügnerisch erfinden!" (sc. daß er der rechte Sohn ist) „Wenn er's nicht wäre, würd' er's sagen und behaupten?" (S. 425). Neben dieser idealen Potenz ist Marina von besonderer Wichtigkeit; „sie ist, was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung". Sie ist eine ebenso intellektuell reich begabte und willenhafte wie gemütlose Natur; alle ihre Kräfte entfesselt eine grenzenlose Herrschbegier; das Mittel, durch das sie wirkt, ist die Intrigue großen Stils. Marina ergreift die „Peripetie des Demetrius" mit Heftigkeit (443), sie verweist den Demetrius, der um ihre Hand wirbt, auf das Politische (440), sie reißt ihren Vater dazu fort, daß er alles an den Prätendenten wagt (390), sie gewinnt ihm durch geschäftiges Spiel die niederen Adligen wie die Magnaten. Die Macht, die für Demetrius und Marina Mittel bei der Durchführung ihres großen Planes sein soll, sind die polnischen Edelleute mit ihren Truppenaufgeboten; wilde Kriegslust, Beutegier, Haß gegen die Russen wirken hier als bewegende Kräfte.

Die Träger des Gegenspiels sind vor allem der Zar Boris, seine Armee, endlich Romanow. Die Armee des Boris ist an sich mächtig, ein „unzerstörbares Bollwerk"; aber Boris ist, weil er den

Abfall Moskaus fürchtet und weil er zu stolz ist, um mit dem Abenteurer zu kämpfen, abwesend; die Armee fühlt ihre Macht und überhebt sich in dem Bewußtsein, das Schicksal des Zaren in ihrer Gewalt zu haben. Der größte Teil der Truppen ist unzuverlässig; die auf einander eifersüchtigen Generäle sind teils gleichfalls unzuverlässig, teils geradezu verräterisch; einer von ihnen, Soltikow, neigt aus Glauben auf Demetrius Seite (457 f.). Aber trotz dieser und ähnlicher Momente siegt die Armee, ein Beweis für ihre Stärke, über Demetrius („gewissermaßen wider ihren Willen"); der Sieg würde vollkommen gewesen sein, wenn es ihr rechter Ernst gewesen wäre; absichtlich hat man den Demetrius, den man schon in der Gewalt hatte, entwischen lassen. Es muß hier indes bemerkt werden, daß Schiller, wenn er weiter hätte arbeiten können, den Plan, den er unter der Überschrift „Demetrius geschlagen" mitteilt, nicht verwertet haben würde. Nach diesem Plan kommt Demetrius infolge seiner Niederlage in einen Zustand der höchsten Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung; sein Unfall raubt ihm das Vertrauen zu seiner Sache; es kommt sogar zu einem Selbstmordversuch (458). Schiller steht hier noch unter dem Einfluß seiner Quelle, die von einer völligen Niederlage und daraus entspringender gänzlicher Mutlosigkeit des Demetrius berichtet. Wäre es Schiller vorbehalten gewesen, den ganzen Stoff nach den von ihm festgelegten Grundgedanken zu organisieren, so würde er, da er „den Effekt des Glaubens an sich selbst" darstellen wollte, nie eine so tiefe Erschütterung dieses Glaubens haben eintreten lassen. — Nach dem Plane Schillers gerät Demetrius aus dem Zustande der Hoffnungslosigkeit in einen glücklichen Zustand dadurch, daß Soltikow ihm verspricht zu ihm überzugehn. Soltikows Übergang „giebt seinem Glück den Schwung und bereitet den Abfall der ganzen Armee vor" (459). Jedenfalls würde der Dichter bei weiterer Bearbeitung des Stoffs diesen Übergang Soltikows haben geschehn lassen, ohne daß er Demetrius vorher der Katastrophe so nahe geführt hätte; ein kurzes Ritardando im Siegesgange des Demetrius, nicht aber ein Abfall seines Helden von sich selbst konnte im Plane des Dichters liegen. Ein weiterer kleiner Aufenthalt würde später noch durch die Weigerung Moskaus, dem Zaren zu huldigen, entstehn. Boris ist an sich ein bedeutender Charakter, groß durch die persönliche Kraft, durch die er sich auf den Thron geschwungen hat (462). Aber diese hohe persönliche Kraft ist gelähmt; er sieht die Meinung des Volkes umgewandt, die Armee treulos, die Großen verräterisch, die Glücksgöttin falsch, das Schicksal feindselig; daher ist sein Geist gesunken (454). Anfangs hat er die ganze Unternehmung des Demetrius um ihrer Abenteuerlichkeit willen verachtet; nun aber befindet er sich in der Situation Talbots (Jungfrau von Orleans), einem „Inkalkulablen" gegenüber, an dem sein Mut und seine Klugheit erliegt. Nachdem ein entscheidender Unglücksfall, der letzte einer langen Reihe, zu seiner Kenntnis gekommen ist, räumt er sich selbst dem Demetrius aus dem Wege. — Der dritte Träger des Gegenspiels ist Romanow. Seine Parteinahme für Boris

kommt unerwartet und plötzlich; Boris erwartet, er werde sich zu Demetrius schlagen, weil Boris die Romanows verfolgt hat; aber dieser Jüngling von reiner, loyaler Seele erklärt sich für die gute Sache. Allein sein ganzes Thun steht unter einem tragischen Zuspät: er kann den Zaren nicht mehr stützen, weil dieser schon vor seiner Ankunft das Gift genommen hat; er verläßt Moskau, um die Armee für den Sohn des Zaren zu retten, aber sie ist, wenn er ankommt, bereits übergegangen; er eilt zurück nach Moskau, um die beiden Zarenkinder zu retten, aber sie sind bei seiner Ankunft bereits in den Händen ihrer Feinde. Das Glück des Demetrius ist unwiderstehlich; nur eine kurze Verzögerung seines Siegeslaufs erreicht Romanow, indem er die gutgesinnte Partei in Moskau zum Widerstande stärkt (S. 463 fg.).

Sehr günstig für einen schnellen Fortgang der Unternehmung des Demetrius ist auch die Gesinnungsweise des russischen Volkes. Wohl verdiente Boris, daß sein Volk sich für ihn erhöbe, denn er hat alle Pflichten des Herrschers erfüllt; er ist ein wahrer Vater des Volkes gewesen; seine Gerechtigkeitspflege, seine Einsicht und sein Eifer in der Beförderung des Volkswohles und anderes sind Beweise seiner landesväterlichen Gesinnung (S. 461 f.); in allen Landen wird seine Fürstentugend gerühmt (358). Trotzdem ist das Volk alsbald auf der Seite des Demetrius. Der vornehmlichste Grund für diese Thatsache ist psychologischer Art. „Das Volk prüft nicht lange, es wird durch die Sinne und durch Ideen bewegt, selbst das Abenteuerlichste findet bei ihm Glauben. Das Außerordentliche in dem Schicksal des wieder aufgelebten Demetrius ist ein gar zu großer Reiz für dasselbe. Die Kühnheit des Betruges selbst trägt dazu bei, daß er geglaubt wird". Besonders neigen sich die Weiber, durch das Schicksal des Demetrius gerührt, auf die Seite des Wunderbaren.

In Summa: Die Geschwindigkeit, mit der im Demetrius der Weg vom „Nichts" zum Throne zurückgelegt wird, erklärt sich ebensowohl aus der Stärke der bewegenden Kräfte wie aus der Schwäche der Gegenkräfte und Widerstände.

Der Gipfelpunkt des Glücks ist (wie bereits bemerkt) die Szene in Tula; dabei ist vor allem eins noch zu betonen. Demetrius ist jetzt „ein Gott der Gnade für alle"; alles begrüßt die neu aufgehende Sonne des Reichs; „er ist ein Abgott für alle, er schwimmt im Glück, und glücklich sind alle seine Unterthanen" (372). —

Nach Müller liegen die Gründe für die Abneigung des russischen Volkes und den Haß der Großen gegen Demetrius vor allem in seinem Bestreben, die römisch-katholische Religion in Rußland einzuführen, in seiner Bevorzugung der Ausländer und der ausländischen Sitten und seiner „äußersten" Verachtung der Russen und der russischen Sitten. Die Katastrophe trat bald nach seiner Vermählung mit Marina ein (s. oben S. 496). Erwähnt sei noch, daß nach Müller anfänglich jedermann bei ihm freien Zutritt hatte, daß er aber nach und nach miß-

trauisch wurde (Müller S. 305). Nach der ursprünglichen Absicht des Dichters, wie sie sich in seinen Auszügen aus Müller und seinen Bemerkungen dazu spiegelt (s. S. 377 f.), entfremdet sich Demetrius die Russen, ganz wie bei Müller, besonders durch die Mißachtung der russischen Sitten und Gebräuche. Die Katastrophe wird durch das große Gefolge herbeigeführt, das mit der Marina nach Moskau kommt. Schiller macht die Bemerkung, die polnische Braut, welche das Glück des Demetrius gegründet habe, bringe auch das Unglück mit sich. Fremde Leidenschaften seien es, die, einem Verhängnis gleich, den Demetrius dem Unglück und dem moralischen Verderben zuschleuderten (378). Auch in der einer frühen Arbeitsperiode angehörigen Aufzählung von Hauptszenen (s. oben S. 502) sind offenbar „die Ausgelassenheit der Ausländer, die Demetrius nicht coercieren kann", und die Mißachtung des Russischen die Ursachen der Katastrophe. In diesen beiden Plänen fehlt noch die radikale Umwälzung, die im Charakter des Demetrius sich vollzieht, als ihm seine wahre Geburt entdeckt wird. Die entscheidende Frage ist nun, welchen Einfluß diese „unglückselige Veränderung" in den Entwürfen gewinnt, in denen sie die unmittelbare Folge jener Enthüllung ist. Nach der Übersicht der Handlung, die Boxberger S. 434 fg. abdruckt, läßt der Dichter in der Enthüllungsszene „die ungeheure Veränderung" im Demetrius geschehn; später leitet er die beginnende Unzufriedenheit der Russen vor allem aus der Frechheit der Polen und Kosaken ab. Als Folge der Enthüllung nennt der Dichter das Mißtrauen, das der Zar in alle setzt, weil er sich selbst im Herzen als Betrüger weiß, und als abgeleitete Folge einen „ombragösen, höchst empfindlichen Stolz und launischen Despotismus" (472); auch sollten mehrere Akte der höchsten Gewalt vorkommen, die sehr ins Despotische fielen. Im folgenden Abschnitt („Unzufriedenheit der Russen" u. s. w.) führt Schiller als die erste Ursache für die Unzufriedenheit der „Stockrussen" das liberalere Betragen des Demetrius und seine ausländischen Sitten an. Während diese Partei seine „Popularität, Simplicität, Verschmähung des steifen Ceremoniells" tadelt, beschweren sich andere über Verletzung von Gebräuchen (z. B. den Nichtgebrauch der Bäder, Unterlassung des Mittagsschlafs u. s. w.); eine dritte Gruppe hat die Brutalität der Polen und Kosaken erfahren. Die despotischen Launen des Zaren werden als Ursache der Unzufriedenheit nicht nur nicht genannt, sondern durch folgende Bemerkung geradezu ausgeschlossen: „Man sieht, wie dem Zar die Herzen des Volkes, ohne daß er daran schuld ist, entfremdet werden" (474). Das Resultat ist also, daß der große Gesinnungswechsel des Demetrius ohne alle Bedeutung für den Niedergang des zarischen Ansehens und die Schlußkatastrophe ist. Die Russen empören sich wider den Zaren, nicht weil er ein Despot geworden ist, sondern weil er erstens die Sitten und Anschauungen des Volkes und damit das Volk selbst mißachtet, und weil er es zweitens nicht vor der Frechheit der Ausländer schützt. Demetrius büßt den Zarenthron ein, weil er einmal das Volk, das er beherrschen

soll, nicht versteht, und weil er zweitens der Polen nicht Meister ist. Aus Mangel an Staatsklugheit giebt er sich in seinem persönlichen Wesen liberal, populär, einfach, unceremoniös, „aus Unbedacht" verletzt er die Gebräuche des Landes (342); und das zweite Moment: er wird (wie es Schiller ausdrückt) von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, so daß er nur als Mittel und Nebensache erscheint. Hätte Schiller nach diesem Plane gearbeitet, so würde man zwei Prozesse haben, die, scharf von einander geschieden, neben einander herliefen: der eine, die Wirkung der erkannten Illegitimität, würde psychologischer und charakterologischer Art sein, der andere, der Sturz des Zaren, politischer Art. — Indes würde m. E. der Dichter bei weiterer Arbeit sich von der Unmöglichkeit überzeugt haben, beide Prozesse in scharfer Scheidung nebeneinanderher zu führen; je mehr er mit den Folgen des Gesinnungswechsels ernst machte, desto mehr mußte diese innere Peripetie auch die äußere Katastrophe bedingen. Es ist uns ein Bruchstück überliefert, das uns einen Einblick in das Herz des Demetrius nach der Enthüllung und einen Ausblick in seine künftige Regierungsweise thun läßt (S. 426 f.). Hier wird die Umwälzung, die mit dem Charakter des Demetrius geschieht, als eine so tiefe dargestellt und der Entschluß des Demetrius, festzustehn und durch Blut sich auf seinem Platz zu behaupten, so nachdrücklich betont, daß ein Ausgang des Stücks, bei dem Demetrius wie durch ein übermächtiges Verhängnis dem Unglück zugeschleudert wird, undenkbar ist. Dieser Demetrius, in den der Geist des Basilides gefahren scheint (427), kann weder ein Fürst mit liberalem, populärem Auftreten noch ein willenloses Werkzeug in der Hand der Polen sein. Das Unglück wäre über ihn nicht wie ein Verhängnis durch fremde Leidenschaften gekommen, sondern als eine Niederlage, die seine despotische Kraft durch eine stärkere Gegenkraft erlitten hätte.

Der Akt in Sambor.

Weil die über diesen Akt hinterlassenen Aufzeichnungen die sonst nirgends sich bietende Möglichkeit gewähren, einen genauen Einblick in die schöpferische Arbeit des Dichters zu gewinnen, so erscheint hier größere Ausführlichkeit am Platze.

Der Eröffnung der Handlung legt Schiller großen Wert bei, weil hier das Fremdartige, Seltsame und abenteuerlich Unwahrscheinliche des Stoffes möglichst überwunden werden und die Neigung und das Interesse für den Stoff in Bewegung gesetzt werden müsse (S. 348).

Das Hauptziel des Aufzugs bestimmte Schiller dahin, fünfzehn Jahre nach der Ermordung des wahren Dmitri Iwanowitz einen jungen Mann einzuführen, der sich selbst für diesen Dmitri hält (381). Seine Hauptarbeit verwandte er darauf, die Erkennungsszene so zu gestalten, daß zunächst Demetrius selbst an sich glaubt, daß ferner auch bei den Beteiligten kein Zweifel bleibt, ja daß selbst der Unglaube des Zuschauers nicht dagegen aufkommen kann, oder derselbe doch wissentlich

fortgerissen wird. Es ist von hohem Interesse, zu studieren, wie die dramatische Darlegung der zarischen Abkunft des Demetrius unter der unermüdlichen Selbstverbesserung des Dichters sich immer überzeugender gestaltet (s. unten).

Die Erkennungsszene bot dem Dichter das hochdramatische Motiv des Schicksalsumschlags. Er war aber bemüht, dieses Motiv zur größten dramatischen Wirksamkeit zu bringen; es genügte ihm nicht, den Umschlag als einen plötzlichen Wechsel von Niedrigkeit zu Hoheit darzustellen; er schafft eine Situation, in der sein Held in der größten Todesgefahr schwebt, so daß die Entdeckung seiner zarischen Geburt ihn gleichzeitig aus der Niedrigkeit und vor dem Tode durch Henkershand rettet. So arbeitet der Dichter eine „ungeheure Peripetie" heraus: derjenige, welcher als ein Elender mit Schande bestraft werden soll, wird als Thronerbe von Rußland erkannt (396). — Von dieser Peripetie aus reflektiert der Dichter weiter. Ehe die Entdeckung geschehe, meint er, müsse sein Held schon das größte Interesse eingeflößt haben, damit man für sein Leben zittere und sich lebhaft für seine Rettung interessiere (396). Aber nicht nur die Rücksicht auf eine möglichst kräftige Erregung von Furcht und Mitleid bestimmte den Dichter, sondern auch der Wunsch, seinen Helden „gehörig zu introduzieren". Eine solche gehörige Einführung aber war nicht möglich, wenn Demetrius gleich anfangs im Unglück erschien; alles werde dann, so urteilt der Dichter, gleich zu sehr ins Sentimentale (Rührselige) gespielt, wenn er gleich anfangs ein Gegenstand des Mitleids sei. Um seinen kühnen und hohen Sinn recht darzustellen, bedarf es also einer zweifachen Glücksveränderung. — Die Form des Umschlags ist beidemal die des jähen Wechsels. Demetrius erscheint zunächst in einem hoffnungsvollen Zustande, gerät darauf in eine sehr unglückliche Lage, aus der er dann zum Glück erhoben wird (350). Zunächst befindet sich Demetrius „im süßen Genuß seiner Hoffnung" auf Marinas Liebe, deren Gunst ihn auszeichnet; dann trifft ihn „das ungeheure Unglück", den auf ihn eifersüchtigen Palatinus zu töten (404). Sein Tod scheint die unausbleibliche Folge zu sein, da wird er als Thronerbe erkannt. — So gewinnt Schiller die Möglichkeit einer bedeutsamen Einführung seines Helden; man wird gleich in das volle Interesse für ihn geworfen. Indes gedachte der Dichter, um erst auf sein Erscheinen vorzubereiten, ihn nicht gleich selbst erscheinen zu lassen.

Durch diese Erwägungen Schillers ist im ganzen die Szenenreihe von der Erkennungsszene bis zur Eröffnungsszene bestimmt; doch versteht sich von selbst, daß der Dichter neben den angegebenen Hauptinteressen noch andere Interessen verfolgt.

Für den auf die Entdeckungsszene folgenden Teil der Handlung ist das Interesse des Dichters bestimmend, das die Frage des Dichters an sich selbst: „Wie wälzt sich die Handlung, nach entdeckter Person des Demetrius, schnell zu einem Versuch der Einsetzung fort?" (482) erkennen läßt. Hier erscheint Marina als „die Seele" des ganzen Unternehmens.

Ein weiteres Hauptinteresse des Dichters ist es ferner, daß sich der Charakter der Marina mit starken bestimmten Zügen zeichnet (403). Ferner soll die Liebe der Lodoiska zu Demetrius „glücklich exponiert“ werden. Endlich sollte zum Verständnis der weiteren Handlung das „polnische Woiwodenwesen“ (481) und das „moskowitische Wesen“ (482) geschildert werden. Wenn man bedenkt, welche Fülle von Ereignissen, welche eigenartigen und fremden Zustände, welche reich entwickelten Charaktere in dem Sambor-Akte dramatisch dargelegt werden sollen, so muß man zugestehen, daß demselben eine schwere Aufgabe vom Dichter zugemessen war. Für die Lösung dieser Aufgabe ist eine Vorbedingung eine klare Abstufung der wahrzunehmenden Interessen gegen einander; diese nimmt der Dichter vor, wenn er sich dahin ausspricht, Grischka müsse in Absicht auf das erregte Interesse gleich anfangs die Hauptperson sein, nächst ihm aber müsse Marina und dann Lodoiska interessieren. Vorher hat der Dichter gleichsam sich selbst davor gewarnt, zur Exposition des Charakters der Marina „große Anstalten“ zu treffen, weil dieselben sie zu bedeutend ankündigen und eine falsche Erwartung erregen würden (403). Von Wichtigkeit für die Gestaltung des Aufzugs ist es auch, daß der Dichter das spezifische Interesse bestimmt, das seine Hauptpersonen erregen sollen; Demetrius soll durch sein Schicksal, seine hohe Gesinnung, seine Liebenswürdigkeit und seinen ritterlichen Mut, Marina durch tragische Größe des Charakters, Lodoiska durch eine schöne liebende Natur interessieren (403).

Aus den Szenen des Samboraufzugs soll einzelnes und zwar besonders nach dem Gesichtspunkt der Technik des Dramas Ausgewähltes herausgehoben werden. Die erste Szene „Marina unter ihren Schwestern“ (s. Düntzer, S. 35—37) bereitet auf das persönliche Erscheinen Grischkas vor und exponiert den Charakter der Marina. Technisch interessant ist der Gegensatz, in den der Dichter Marina zu ihren Schwestern rückt; ein Gegensatz, ähnlich dem zwischen der Jungfrau von Orleans und ihren Schwestern. Die Schwestern sind „Alltäglichkeiten“; scharf hebt sich gegen sie Marina mit ihrer großen Sinnesweise, ihren starken Passionen, ihrer Fähigkeit zu kühner Handlungsart ab. Die Schwestern, die verheiratet sind, streben nur nach einem gewöhnlichen Lose; Marinas unruhig strebender, stolzer Sinn will höher hinaus (387, 351). Die Vorwürfe, welche die Schwestern der Marina wegen ihres abstoßenden Wesens gegenüber ihrem Verlobten, dem Palatinus, und wegen ihrer Neigung zu Grischka machen, geben dem Dichter Gelegenheit, Marina ihren Charakter aussprechen zu lassen; sie erscheint dabei als eine „selbständige Natur von tragischer Größe, indem die Schwestern als Alltäglichkeiten neben ihr vergehen“ (351).

Interessant ist die hier sich darstellende Liebe der Marina zu Grischka wie auch die Liebe Grischkas zu Marina. Jene wie diese Liebe ist keine eigentliche Liebe; es fehlt das Wesensmerkmal wahrer Liebe, die Hingabe an den andern. Der innerste Kern der Liebe Marinas

ist Herrschsucht: sie findet in Grischka ein Wesen, dem sie gebieten kann. Grischkas Gedanken aber sind auf das Fräulein gerichtet; mehr weil seine Natur dunkel nach ihresgleichen strebt, als aus Liebe (402 f.). Marinas Wesen ist überhaupt für die Liebe verschlossen, weil leidenschaftlicher Ehrgeiz und dämonische Herrschsucht ihre Seele ganz besitzen. Demetrius soll einst die ganze Glut wahrer Liebe empfinden. Wie Marina in Rücksicht auf das Lebens- und Strebensziel ihren Schwestern entgegengesetzt ist, so steht sie in Rücksicht der Liebe in scharfem Kontrast zu Lodoiska. Schiller selbst nennt die Liebe der Lodoiska eine uneigennützige, schöne Neigung, die mit dem selbstsüchtigen Sinne der Marina einen rührenden Kontrast bildet (445). Ihre Liebe besteht die Feuerprobe des Entsagenmüssens: als die Hoheit des Demetrius entdeckt wird, findet sie sich von selbst darein, ihn zu verlieren, aber ihre Zärtlichkeit bleibt dieselbe; sie erhebt keinen Anspruch an ihn, nicht einmal den, daß er ihrer gedenken solle. Der Dichter stellt aber die Lodoiska nicht nur in den Gegensatz zur Marina, sie soll auch zu der Axinia in Kontrast kommen. Axinia haßt den Demetrius, von dem sie geliebt wird, Lodoiska liebt ihn ohne Gegenliebe (445). Die Gestalt der Lodoiska verdankt ihre Entstehung der Vorliebe des Dichters für das Rührende (s. oben). Rührend ist ihre Liebe, rührend ihre Entsagung, rührend der Auftrag, den sie ihrem Bruder giebt, den Zar nie zu verlassen; rührend wird endlich auch die Rückerinnerung an sie und an das Glück der Unschuld (348, 445).

Interessant ist der Zustand, in dem sich Demetrius vor seiner Entdeckung befindet und den der Dichter besonders durch die Szenen mit Marina und dem Palatin veranschaulichen wollte. Dieser Zustand charakterisiert sich als ein Gegensatz zwischen der äußeren Lage und der Gesinnungsweise. Demetrius erscheint in Niedrigkeit, aber er ist durch „Größe des Sinnes und des Mutes" ausgezeichnet; seine Kühnheit, Hochgesinnung und Freiheit kontrastieren mit seiner Lage im Hause des Woiwoden (434 f.). Er war ein Mönch, und alles an ihm ist ritterlich; er erscheint als Diener, und alles an ihm ist fürstlich (349). Der Charakter ist so angelegt, daß die Sphäre, in die er erhoben werden soll, sein wahres Element zu sein scheint (395). Durch den Widerspruch im Zustande des Demetrius erhält dieser Zustand etwas Rätselhaftes, Wunderbares; der Zuschauer wird gespannt auf die Auflösung des Rätsels. Die scheinbare Lösung ist mit der Entdeckung der fürstlichen Abkunft des Jünglings gegeben, bis dann bei der großen Peripetie der wirkliche Zusammenhang der Dinge ans Licht tritt, und es sich zeigt, daß die fürstliche Gesinnung und das aufstrebende Wesen nicht die Folge seiner fürstlichen Geburt, sondern einer planmäßigen Erziehung sind.

Die Erkennung des Demetrius. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Schiller viel Arbeit darauf verwandt hat, die Entdeckung der zarischen Geburt des Demetrius immer glaubhafter und zugleich dramatischer zu gestalten. Es sind drei Grundformen für diese

Szene zu unterscheiden. In der ältesten Form wird Grischka, nachdem er den Degen gegen den Palatinus gezogen hat, entwaffnet und soll nun bestraft werden; da „entfährt ihm ein Wink oder Wort, welches Aufmerksamkeit erregt, oder es kommt eine Person dazu, welche über ihn Licht giebt" (395 f.). Die zweite Form: Grischka wird ins Gefängnis gelegt und erwartet nun jeden Augenblick den Todesboten; statt des Todesboten aber erscheinen der Woiwode und Marina, um ihn als Zaren zu begrüßen; die Erkennung geschieht mittelst eines Kleinods, das von Demetrius der Lodoiska übergeben ist (387 f.). Bei dieser zweiten Form gewinnt Schiller dramatisch sehr viel; vor allem gewinnt er eine echt pathetische Situation, in der „das Tiefste im Menschen" sichtbar wird (437): Demetrius nimmt Abschied vom Leben. Er gewinnt Raum für einen aus einer bedeutenden Situation naturgemäß herauswachsenden großen Monolog. Männliche Resignation ist der Grundton dieses Monologs, der auch in einer vorläufigen poetischen Fassung vorliegt (hist.-krit. Ausgabe, S. 412 f.). Scharf tritt in diesem Monolog der Widerspruch zwischen dem, was Demetrius sich versprochen hat, und dem, was das Schicksal ihm hält, zwischen der großen Strebung seiner Seele und seinem gemeinen Geschick hervor.[1]) Die dritte Form: Charakteristisch für diese Form ist die Einführung russischer Flüchtlinge zu dem Zweck, die Abkunft des Zaren aufzudecken. Eine Übergangsform zwischen der zweiten und dritten Hauptform findet sich bei Boxberger, S. 355. Hier geschieht die Entdeckung ebenso wie bei der zweiten Form nicht durch die Russen, sondern durch Marina und den Woiwoden; das Erkennungsmittel ist das Kleinod; erst hinterher treten Russen auf, die eine Volkssage erwähnen, nach der Demetrius noch lebt; durch ihre Reden wird Demetrius im Glauben an sich bestärkt; die „Kennzeichen" häufen sich (355). Durch den Fortschritt von dieser Übergangsform zu der dritten Hauptform vermehrt der Dichter wiederum die Glaubhaftigkeit der Beweise für die zarische Abkunft und zugleich die dramatische Spannung. Noch ehe daran gedacht wird, daß Demetrius der Zarewitz sei, haben die Russen gelegentlich im Gespräch jene Sage erwähnt; man erinnert sich daran, wenn die Entdeckung der zarischen Abkunft beginnt. Vor allem ist der Dichter jetzt in der Lage, zunächst bloß die Möglichkeit, Demetrius könne der Zarewitz sein, aufgehen zu lassen, dann die Möglichkeit zur Wahrscheinlichkeit zu erheben und endlich die volle Gewißheit herausspringen zu lassen. Als die Russen das Kleinod, ein Andreaskreuz, bemerken, erkennen sie es als aus dem Schatz des Basilides stammend; es bleibt aber, da — nach der jetzigen Fassung des Dichters — das Kleinod selbst keine Aufklärung giebt, ungewiß, wie er zu dem Kleinod gekommen ist. So wird die Entdeckung retardiert und (wie Schiller

---

[1]) „Gieb dich in dein Schicksal! Du tapferes Herz, ermanne dich . . . . . Ich bin der erste nicht, noch einzige unter der Sonne, der aufgehört hat, eh' er noch begonnen. Verschließ in deinem Busen deine großen Träume, zu groß für dein gemeines Geschick."

selbst es ausdrückt) dringender, gespannter und nachdrucksvoller (438). Nachdem durch das Kleinod der Gedanke an die hohe Abkunft des Demetrius erregt ist, läßt der Dichter die weiteren Beweise folgen: die Lebensumstände des Demetrius, sein der Idee entsprechender Anblick, natürliche Zeichen, einige Antworten. Das entscheidende und letzte Zeugnis ist eine Bemerkung in einem dem Grischka gehörigen Psalter, welcher es bestimmt ausspricht, daß Grischka der Prinz Demetrius ist (439).

Das Resultat dieser dramatischen Beweisführung ist bei Demetrius und den anderen (die Marina ausgenommen) ein völlig zweifelsfreier Glaube. Es ist eine tragische Ironie ohnegleichen, daß alle diese Beweise durch eine einzige Erklärung umgestürzt werden können.

Unter den weiteren Wirkungen der Selbsterkennung ist eine, die auf einem feinen psychologischen Apperçu des Dichters beruht. In dem Augenblick nämlich, in welchem Demetrius sich selbst findet, d. h. sich als Zarensohn erkennt, tauchen ihm Erinnerungen aus der Kindheit auf, die seine zarische Herkunft bestätigen; sie werden durch jene Erkenntnis ihm ins Bewußtsein gehoben. Diese Wiederkennung hat der Dichter dann für den I. Aufzug dichterisch sehr bedeutend ausgestaltet; s. S. 249 und 412 f. Hier erzählt Demetrius: „Und wie die letzten Türme aus der Ferne erglänzen in der Sonne Gold, so wurden mir in der Seele zwei Gestalten hell, die höchsten Sonnengipfel des Bewußtseins. Ich sah mich fliehn in einer dunkeln Nacht, und eine lohe Flamme sah ich steigen." Es ist „ein uralt frühes Denken", das dem Demetrius wieder zum Bewußtsein kommt.

Den Übergang aus dem vorigen Zustand in den neuen Zustand bezeichnet Schiller als „pathetisch" (355). Demetrius findet sich mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit in den außerordentlichen Glückswechsel, er ist so schnell und ganz Fürst, als ob er es immer gewesen wäre (406). Diesem durch eine Erkennungsszene eingeleiteten Übergang steht als tragisches Gegenstück der gleichfalls durch eine Erkennungsszene herbeigeführte Übergang aus milder Regentengesinnung in launischen Despotismus gegenüber.

Bemerkungen zum I. und II. Aufzuge.

Der I. Aufzug. In diesem Aufzuge gehört die Reichstagsszene zu den am meisten bewunderten Szenen der Schillerschen Dramen. Man wird in der That bewundern müssen, wie der Dichter bei einer so überaus dürftigen geschichtlichen Unterlage, dank seinen Studien im Connor, ein so farbenprächtiges, kulturgeschichtlich interessantes „Tableau des polnischen Reichstags" entworfen hat. Man wird es auch als einen hohen Beweis der Dichterkraft Schillers ansehen, daß der Dichter die ihm als einfache Thatsachen überlieferten Ergebnisse der Verhandlungen mit dem König als das Resultat leidenschaftlicher Verhandlungen des Reichstags darstellt. Bei Müller fand der Dichter nur die Bemerkung, nichts als die kurz vorher mit Rußland erneuerten Verbindungen seien

das Hindernis gewesen, daß man nicht mit dem Zaren Boris öffentlich gebrochen hätte. Er gewinnt für seine Eingangsszene dramatisches Leben, indem er an der Frage, ob man den eben mit Rußland geschlossenen Frieden von Staats wegen brechen dürfe, eine schroffe Scheidung sich vollziehen läßt, bei der Leo Sapieha, der geschichtliche Vermittler des mit Boris abgeschlossenen 20jährigen Friedens, allein auf eine Seite zu stehen kommt. Was geschichtlich offenbar ohne allen Kampf geschehn ist, daß man sich nämlich nicht für einen Krieg der Republik gegen Boris entschied, ist bei Schiller erst die Folge einer „Zerreißung" des Reichstags durch Sapiehas Veto. Dies alles zugegeben, wird man sich doch anderseits dem nicht verschließen können, daß die Reichstagsszene mehr glänzend als dramatisch bedeutend ist. Vor allem wird die Szene schwerfällig, weil Demetrius seine ganze Angelegenheit, wie es der Dichter selbst ausdrückt, „ab ovo" exponieren muß; das epische Element gewinnt so eine ungebührliche Breite. Dem dramatischen Teile der Szene aber kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß die hier sich abspielende erregte Handlung, bei der Demetrius ganz passiv ist, für das Ganze des Dramas von nur sehr geringem Belang ist. Man möchte wünschen, der Dichter hätte sich nicht dazu bestimmen lassen, den Sambor-Aufzug, der die geradlinigste Beziehung zu dem weiteren Verlauf der Haupthandlung und einen intensiv-dramatischen Gehalt besessen haben würde, dem in Krakau spielenden Aufzuge zu opfern; es will fast bedünken, als sei hier dem Glanz die Innerlichkeit geopfert werden. Wäre umgekehrt der „I. Aufzug" dem Sambor-Aufzug geopfert, so würde etwas Wesentliches dagegen nicht einzuwenden sein.

Die Schlußszenen des Aufzugs zeigen Marina im Spiel mit Odowalsky, den niederen polnischen Edeln und mit ihrem Vater; in diesen Szenen zeichnet sich ihr Charakter in sehr kräftigen Strichen. Sie erscheint als die Intrigantin großen Stils, die mit dem Namen und der Begeisterung des Demetrius wie mit mathematischen Größen rechnet, die, ohne selbst an seine zarische Abkunft zu glauben, seinen Glauben an sich selbst als einen Machtfaktor wertet. Ihren psychologischen Scharfblick bewährt sie durch die Schärfe, mit der sie den König auf seine letzten Absichten durchschaut (310), ihre nüchterne, realistische Betrachtungsweise durch die Erklärung, daß sie ein festes Herzensband zwischen Polen und Russen, von dem Demetrius vor dem Reichstag geschwärmt hatte, für eine Unmöglichkeit hielt (311). Zeigt Marina hier ihr kühles Denken, so offenbart sie in der Szene mit ihrem Vater ihr leidenschaftliches Wollen. Diese Szene soll nach des Dichters eigener Erklärung das Siegel auf ihren Charakter drücken, sie soll dem Zuschauer das leidenschaftliche Interesse am Erfolg mitteilen, von dem Marina verzehrt wird.

Der II. Aufzug. Die erste Szenenreihe des Aufzugs, in der Marfa die führende Rolle hat, gehört m. E. zu den bedeutendsten Schöpfungen des Dichters überhaupt. Die Szenerie bildet den schärfsten Gegensatz gegen die

Szenerie des I. Aufzugs; Schiller selbst äußert, auf das belebte Gemälde des polnischen Reichstags folge unmittelbar das öde, kontemplative und abgezogene Klosterwesen im grellsten Gegensatz (441). Auch hier zeigt sich wieder, wie sehr der Dichter Kontrastwirkungen liebt. Die Szenerie zeigt die Ansicht eines griechischen Klosters in einer öden Wintergegend am See Belosero. Zwei Momente wirken zu einem einheitlichen Gesamteindruck zusammen: die in traurigem Winterkleide daliegende Landschaft und das Bild des Klosterlebens mit seiner freudlosen Lebensweise erzeugen beide den Eindruck des Öden, Einförmigen, Freudlosen (449. 368). Das klösterliche Leben hat den Stimmungscharakter der Landschaft. Indes hat der Dichter für seine Szene doch nicht die eigentliche Winterzeit gewählt, in der alles zu toten Formen erstarrt ist, sondern die Zeit des Übergangs aus dem Winter in den Frühling. Es ist im Leben der Landschaft eine Zeit voll Erwartung und Spannung; noch beherrscht der Winter mit Schnee und Eis das Landschaftsbild, aber der Frühling kündet sich doch bereits an (450). Diese Epoche im Leben der Landschaft unterbricht das einförmige Leben der Nonnen; die Verbindung zwischen dem Kloster und „dem Säkulum", der Welt, wird wiederhergestellt. — Die Nonnen des Klosters erfreuen sich der erwachenden Natur; aber eine unter ihnen, Marfa, meidet die Gesellschaft der Schwestern, weil sie ihre Freude nicht teilen mag. Während jene mit der Natur aufleben, verharrt sie in steinerer Kälte (also wiederum das Kunstmittel des Kontrastes!). Die Einführung Marfas geschieht mit tiefer Symbolik durch ein plastisches Bild, das man von ihr gleich im Anfang gewinnt; sie steht beim Hochgehen des Vorhangs, von den übrigen abgesondert, an einen Grabstein gelehnt. Olga sagt von ihr: „Nur du bleibst ewig eingemauert in dich selbst, gleichwie die stumme Traurigkeit, die steinern unbeweglich — versteint — über einen Leichenstein sich bückt" (369). So erscheint Marfa im Beginn der Handlung; aber diese scheinbar versteinerte Natur belebt sich „zu einer heftig passionierten Parteigängerin" (452), nicht langsam, gleichsam Grad um Grad sich erwärmend, sondern schnell erglühend bis zur Weißgluthitze größter Leidenschaftlichkeit. Im Anfange ist ihr alles vergangen, die ganze Zukunft steht ewig gleich vor ihr (368), um einen Ausdruck Marinas zu gebrauchen: in traurig leerer Dasselbigkeit; sie hat keine Furcht und keine Hoffnung mehr. Am Ende der Szenenreihe verlangt sie — ein Kontrast, wie man ihn greller kaum sich vorstellen kann — in die Zukunft heißbegehrend hinein; sie lebt, wie Schiller selbst es bezeichnet, wiederum im Säkulum, die Leidenschaften sind erwacht, Hoffnungen und Wünsche beleben wieder ihre Seele.

Interessant ist der Seelenzustand, in dem uns Marfa anfangs entgegentritt, es ist der Zustand, in dem sie seit sechzehn Jahren verharrt hat. Dieser Zustand ist darum immer sich selbst gleich gewesen, weil sie der allen Schmerz lindernden Zeit keine Macht über sich selbst eingeräumt hat; sie hat ihren Schmerz gewollt und hat so das Notwendige zu einem Freigewollten für sich gemacht. Es ist ein großes Pathos, das aus den Versen spricht: „Das ist eine feige Seele, die eine Heilung

annimmt von der Zeit, Ersatz fürs Unersetzliche! Mir soll nichts meinen Gram abkaufen."

In dieses scheinbar erstarrte Seelenleben dringt nun die Nachricht, daß Prinz Demetrius lebt, und so wenig ist die Zarin gegen Furcht und Hoffnung verhärtet, daß ihr, obwohl sie zunächst nicht an die Kunde glaubt, das Herz im Busen „wankt", daß sie „ein leeres Wort" im Innersten erschüttert (323). Der Zustand, in den sie geworfen ist, erscheint als ein herzzerquälender Zweifel: sie weiß nicht, ob sie den Sohn bei den Toten oder bei den Lebenden suchen soll. Dieser Zustand des Zweifels aber geht bald in gläubige Gewißheit über; während des Gesprächs mit Hiob steigt ihre Hoffnung und ihre Überzeugung zunehmend (371). Dieses crescendo der Überzeugung erklärt sich aus ihrem leidenschaftlichen Zustande, in dem ihre Wünsche leicht zu Beweisen werden. Ihr Intellekt steht unter der Herrschaft des Willens.

In dem Verlaufe der Szene zwischen Marfa und Hiob verdient noch ein Zug Hervorhebung. Vom Beginn des Gesprächs an glüht ihre Seele von leidenschaftlicher Erregung; aber sie meistert diese Erregung, bis sie durch vorsichtiges Fragen ihre Überzeugung gestärkt hat. Dann brechen aus der Tiefe ihrer Brust wie Lavaglut die langverhaltenen Gefühle hervor. Sie schäumt „der tiefsten Seele lang verhalt'nen Groll" aus; vor allem aber kostet sie das Hochgefühl durch, das Schicksal des verhaßten Zaren in ihrer Hand zu halten und durch ein Wort die Wagschale zu seinen Ungunsten ausschlagen lassen zu können.

Im Monolog endlich drückt Marfa den wiederaufkeimenden Zweifel durch festen Willensentschluß nieder, dann wird sie gleichsam der Herold und Heerrufer ihres Sohnes; der letzte Abschnitt ist durchhaucht von glühender Sehnsucht und Liebe zu dem fernen Sohne.

Scharf sticht gegen diese schnell aufgeblühte Gläubigkeit der Marfa die Stimmung ab, in der sie der Zusammenkunft mit Demetrius entgegenharrt: ihr Glaube an ihn ist unter dem Einfluß nüchterner Überlegung und ungünstiger Eindrücke fast ganz geschwunden (468).

Demetrius an der russischen Grenze. Oben ist auf die Kunst hingewiesen, mit der Schiller im Verlaufe der Handlung Momente von hohem dramatischem Gehalte festlegt. Zu diesen gehört auch vor allem unsere Szene. Der Dichter erinnert selbst an Cäsar am Rubikon. Die Szenerie versetzt, worauf Schiller selbst hinweist, aus den düstern Umgebungen des Klosters in eine heitere und freie Frühlingslandschaft (452); die Szene ist lachend und offen gegenüber der traurig-engen und nackenden Szenerie in der vorigen Szenenreihe (Kontrast!). — Demetrius prallt beim Anblick der Landschaft vor Verwunderung zurück (454); dann nimmt er das, was ihm vor Augen ist, freudig in sich auf. Einer seiner Begleiter aber sollte nach der Ansicht des Dichters den Sinn des Zaren von dem Bruchstück des großen Zarenreichs, das vor ihm lag, auf das Ganze hinlenken. Über die Art und Weise, wie dies zu geschehn habe, giebt der Dichter einen bedeutsamen Wink: die Beschreibung der Größe

und Lage Rußlands soll nach Maßgabe und Anlaß des sinnlich Gegebenen geschehn. „Der Beschreiber folgt dem Horizont, dem Strom und einer kleinen Gebirgskette. — Der Strom fließt aus Nordost gegen Südwesten, er nimmt andere Ströme auf“ (454). Wahrlich, eine glückliche Methode, von einem gegebenen Anschauungsbilde aus auf anschauliche Weise Ungeschautes zu zeigen! — Der Zar aber verliert sich nicht in die Anschauung: das Entscheidende des Moments macht ihn nachdenklich: „Noch kann ich umkehren!“ (so beginnt sein Selbstgespräch) „Kein Schwert ist noch aus der Scheide! Kein Blut ist geflossen!“ (455). Dann redet er den Boden seines Reiches an und bittet ihn um Verzeihung, daß er, der zurückkehrende Sohn des Landes, mit fremden Feindeswaffen in des Friedens ruhigen Tempel einfalle (455. 334). Bewundernswert an unserer Szene ist es, wie sich alles *sinnlich* darstellt, und wie sich die Empfindungen des Helden an dem, was dem Auge sich darstellt, entwickeln. —

Wegweiser durch die klassischen Schuldramen

Bd.: 3

1894